PQ
2625
I58P3

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

PROFESSOR
I. G. BALTHAZARD

I 69

LE PAVILLON
DU
MANDARIN

DU MÊME AUTEUR

Les Reflets et les Souvenirs, poésies.

Visages, critique.

Écrit sur de l'Eau, roman (ouvrage couronné par l'Académie Goncourt, en 1908).

Le Vent et la Poussière, roman.

Figures d'hier et d'aujourd'hui, critiques.

L'Ingénu, roman.

Au bon soleil, scènes de la vie provençale.

Histoire de Pierre Pons, pantin de feutre, roman pour les enfants.

... d'Amour et d'Eau fraiche, contes.

L'Aventure de Thérèse Beauchamps, roman.

Le Veau d'or et la Vache enragée, roman.

Voyages d'un sédentaire, fantaisies.

La Cabane d'amour ou le Retour de l'oncle Arsène, roman.

POUR PARAITRE

Les Taupes, roman.

Ce Monde de rosée, roman.

Le Jeu de l'Amour et de la Danse, roman.

Le Gourmand, roman.

Copyright by Émile-Paul frères, 1921.

FRANCIS DE MIOMANDRE

LE PAVILLON DU MANDARIN

PARIS
ÉMILE-PAUL FRÈRES, ÉDITEURS
100, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ, 100
PLACE BEAUVAU

1921

LIBRARY
MAY 10 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Justification du tirage

N° 1,015

PQ
2625
I58P3

À MADAME

LA DUCHESSE DE CLERMONT-TONNERRE

MASQUES
DE JADIS ET DE NAGUÈRES

RÊVERIE SUR UN RÊVEUR

A Madame M. Octave Maus.

Lorsque vient la belle saison et que j'ai la joie de la passer dans quelque pays de hautes vallées, je pense à Jean-Jacques Rousseau avec plus de ferveur. C'est qu'il est difficile de se promener dans un sentier de montagnes sans évoquer le souvenir de ce doux rêveur, qui fut le premier, après tout, à nous enseigner le charme de la nature. Je suis sûr que, s'il n'avait pas existé, nous serions restés ce que nous étions au XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire des hommes pour qui le monde extérieur n'avait pas de sens, ou presque.

Cher Jean-Jacques! J'apprends chaque jour à l'aimer davantage. Chaque jour m'apparaît mieux son importance, sa valeur, la grandeur de son âme et cette infinie supériorité qu'il avait sur les hommes à la mode de son temps. Quand on le compare par exemple à Voltaire, on demeure stupéfait que des gens de bon sens aient seulement pu hésiter entre lui et ce petit esprit, taquin, brouillon, superficiel, et souvent d'une méchanceté si froide et si basse. Mais laissons là Voltaire et la manie des parallèles. Ne pensons qu'à notre herboriseur.

*
* *

Je pense à lui en contemplant ces modestes plantes des champs dont je connais à peine les noms pour quelques-unes, et qui me semblent plus délicates et plus belles que les plus somptueuses des serres et des marchands. Elles émaillent le gazon ras des sentiers où s'entassent les pommes de pin, menues et rondes comme des roses. Lui, Jean-Jacques, savait leur nom, il les cueillait, délicatement, comme s'il eût touché à des choses vivantes, et il les plaçait, le soir, dans son pauvre herbier de commençant (car il ne fut jamais très fort, malgré sa longue expérience). Mais si humble qu'elle fût, sa collection avait tout de même une valeur que n'ont jamais présentée les plus complètes, qui ne sont après tout que des nomenclatures. C'est que chaque brin d'herbe, chaque pétale avait été l'objet d'une rêverie, représentait des souvenirs. Lorsqu'il les retrouvait, petites momies touchantes, Rousseau se rappelait aussitôt le paysage où il les avait découvertes, et un monde de pensées douces et mélancoliques se levait dans son imagination.

Toutes mes courses de botanique, les diverses impressions du local des objets qui m'ont frappé, les idées qu'il m'a fait naître, les incidents qui s'y sont mêlés, tout cela m'a laissé des impressions qui se renouvellent par l'aspect des plantes herborisées dans ces mêmes lieux. Je ne reverrai plus ces beaux paysages, ces forêts, ces lacs, ces bosquets, ces rochers, ces montagnes dont l'aspect a toujours touché mon cœur : mais maintenant que je ne peux plus courir ces heureuses

contrées, je n'ai qu'à ouvrir mon herbier, et bientôt il m'y transporte. Les fragments des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations, qui me les fait recommencer avec un nouveau charme, et produit l'effet d'un optique qui les peindrait derechef à mes yeux.

C'est la chaine des idées accessoires qui m'attache à la botanique. Elle rassemble et rappelle à mon imagination toutes les idées qui la flattent davantage, les prés, les eaux, les bois, la solitude, la paix surtout, et le repos qu'on trouve au milieu de tout cela sont retracés par elle incessamment à ma mémoire. Elle me fait oublier les persécutions des hommes, leur haine, leur mépris, leurs outrages et tous les maux dont ils ont payé mon tendre et sincère attachement pour eux. Elle me transporte dans des habitations paisibles, au milieu de gens simples et bons, tels que ceux avec qui j'ai vécu jadis. Elle me rappelle et mon jeune âge et mes innocents plaisirs, elle m'en fait jouir derechef et me rend heureux bien souvent encore, au milieu du plus triste sort qu'ait jamais subi un mortel. (VI[e] promenade.)

*
* *

C'est surtout pendant les vacances, et dans la montagne que l'on pense à Jean-Jacques. En ville, on le comprend moins bien, ou plutôt si, on comprend qu'il se soit retiré du monde. Comme tout pays est dur à son prophète, comme toute société est dure au précurseur du prochain ordre des choses, le XVIII[e] siècle fut dur à Jean-Jacques. Je sais bien qu'il eut de fervents admirateurs, mais ils ne pouvaient rien pour lui. Et quant à ses protecteurs, eussent-ils réussi par leurs bontés à lui faire oublier les persécutions dont il avait été victime?

Jean-Jacques était trop sensible. On a beau jeu de lui reprocher son hypocondrie, et cette humeur inquiète et farouche qui l'empêchait de jouir en paix des retraites et des agréments que lui offraient ses bienfaiteurs. Pour moi, je ne fais qu'en vouloir davantage à ceux qui, par leur malignité, réussirent à irriter à ce point un homme si tendre, si désarmé. Ils portent une lourde responsabilité devant l'histoire. Et Voltaire tout le premier, si perfide, si sournois.

*
* *

Je ne parle qu'à ceux qui l'aiment. Les autres n'y comprennent rien. C'est que Jean-Jacques n'est point un auteur qu'on aborde avec son intelligence, et que l'on classe ensuite, notion parmi des connaissances, variété parmi des espèces, dans l'herbier desséché de la littérature. Jean-Jacques est un homme vivant. A cent cinquante ans de distance, il nous parle aussi fervemment, aussi personnellement que s'il était dressé debout devant nous. Il nous parle de tout son visage mobile et passionné, où luisent ses yeux admirables et si bons, et c'est à notre sentiment, à notre intuition qu'il s'adresse, non à notre cerveau. Il y a toujours en lui quelque chose d'amical et de confidentiel, quelque chose d'abandonné. Et c'est pourquoi nous cause tant de peine et d'indignation l'attitude de ceux qui lui reprochent les erreurs de sa vie, et ses principes et ses idées. On dirait qu'ils le trahissent. Lui avait cru s'adresser à leur cœur et c'est avec leur froide raison abstraite qu'ils lui répondent, prétentieux comme tous

les gens qui s'imaginent que leur système détient le secret de la vérité.

*
* *

Plus vous y réfléchirez, plus vous penserez en effet qu'il n'a pas cessé de vivre, Jean-Jacques. Aux haines furieuses qu'il suscite encore, vous le voyez bien. Mort depuis si longtemps, il remue la bile des représentants du passé. Il faut voir comme le traitent les partisans de notre pseudo-tradition. Comme un paltoquet. Petits esprits, plus mesquins mille fois que Voltaire, car ils sont mornes. Il y a donc encore aujourd'hui des gens du XVIII[e] siècle? Hélas! oui. Et ce qu'il y a de pire, c'est qu'ils n'ont plus que les défauts de cette brillante époque. Ils ne sont ni galants, ni spirituels, ni courageux. Mais ils ont la mentalité étroite des faiseurs de libelles, avec, en outre, des illusions de juristes. Pour eux, Jean-Jacques est le grand ennemi. Les pauvres gens ne s'aperçoivent même pas que Rousseau reste l'annonciateur d'un temps qui n'est point encore arrivé. Ils l'accusent d'avoir causé la Révolution française. Pas un instant, ils ne réfléchiraient à ceci : que la Révolution française, qui s'était fait les promesses de Jean-Jacques, a fini par tenir celles de Marat. Est-ce que cette... bifurcation serait la faute de Rousseau, par hasard? Le plus beau, c'est qu'ils prétendent que si, avec une mauvaise foi puérile.

Mais un tel acharnement prouve jusqu'à l'évidence que l'homme qui l'excite n'a point cessé de vivre et d'exercer son influence. Fort heureusement d'ailleurs.

Nous ne sommes que trop portés, avec tous nos progrès matériels et uniquement matériels, à reprendre les idées des sensualistes, la morne philosophie du XVIIIe siècle. Au moins Rousseau ouvre-t-il sur ce salon renfermé une fenêtre par où vient l'air salubre de ses ermitages, de ses montagnes, de la pleine nature, et, disons-le nettement, du panthéisme.

*
* *

De tous les livres de Jean-Jacques, celui que j'aime entre tous est peut-être *les Rêveries du Promeneur solitaire*. Je le préfère aux *Confessions*. Il me semble y voir le testament suprême du grand homme. Nulle part sa bonhomie, sa pureté d'intentions, sa sincérité, la hauteur, la noblesse et l'ingénuité de ses sentiments ne se témoignèrent de façon plus simple, plus expressive, plus persuasive, en un style aussi familièrement beau. Il y a dans les *Confessions* quelque chose de tendu, d'inquiet, une sorte d'ardeur à se justifier qui est complètement absent des *Rêveries*. L'auteur ne nous explique-t-il pas lui-même, admirablement, cette nuance?

J'écrivais mes premières Confessions et mes Dialogues dans un souci continuel sur les moyens de les dérober aux mains rapaces de mes persécuteurs, pour les transmettre, s'il était possible, à d'autres générations. La même inquiétude ne me tourmente plus pour cet écrit, je sais qu'elle serait inutile; et le désir d'être mieux connu des hommes, s'étant éteint dans mon cœur, n'y laisse qu'une indifférence profonde sur le sort de mes vrais écrits et des monuments de mon innocence, qui déjà peut-être ont été tous pour jamais anéantis. Qu'on épie ce que je fais, qu'on s'inquiète

de ces feuilles, qu'on s'en empare, qu'on les supprime, qu'on les falsifie, tout cela m'est égal désormais. Je ne les cache ni ne les montre. Si on me les enlève de mon vivant, on ne m'enlèvera ni le plaisir de les avoir écrites, ni le souvenir de leur contenu, ni les méditations solitaires dont elles sont le fruit et dont la source ne peut s'éteindre qu'avec mon âme.

*
* *

Quelle lecture plus reposante, plus exquise que celle-ci, sous un arbre, dans une belle matinée d'août ou de septembre! Quel timbre pur et grave dans ces plaintes discrètes et assagies! Quel accent de mélancolie résignée et sans fièvre! Quelles effusions! Quelles prières! Et aussi cette touchante et obstinée croyance, malgré tant de déboires, en la bonté essentielle de l'homme! Accordez-nous au moins qu'il y a là, sinon la plus profonde et la plus juste vue, au moins le signe de la plus haute générosité d'âme.

LE VÉRITABLE STENDHAL

J'ai longtemps méconnu Stendhal. Méconnaître, très souvent, c'est n'avoir pas eu le temps de comprendre. Il est vrai de dire que, si on se donnait le temps de tout comprendre, il est bien peu d'objets dans la nature et dans la vie sociale qui resteraient indignes de notre sympathie. Et le monde deviendrait un vaste jardin où nous nous promènerions avec une voluptueuse indulgence et tenez, puisque nous parlons de *lui*, — une sorte de Milan plein de théâtres, de salons, de jolies femmes, de cafés, et hanté par l'air le plus doux. Nous y ferions de l'égotisme, un égostisme tempéré par une pointe d'altruisme, nous y ferions du bonheur.

Instruits par Stendhal, nous éviterions les fautes qu'il commit lui-même. Car il ne comptait plus ses erreurs, ce maître en l'art de vivre.

J'ai très longtemps méconnu Stendhal. Et je pense que tous les jeunes gens furent dans mon cas. Il est impossible, en effet, d'aimer Stendhal étant jeune homme, à moins d'une affectation littéraire, c'est-à-dire à moins de substituer à la sincérité de son sentiment je ne sais

quelle pose empruntée à la mode. Et je connais bien des hommes mûrs qui, à ce point de vue, n'ont pas dépassé la jeunesse. Ils aiment en Stendhal non pas l'homme véritable, cette précieuse et riche substance de sensibilité qui se cachait si pudiquement sous des dehors brusques et bourrus de fonctionnaire napoléonien, de Jacobin épicurien (si je puis risquer cette expression bizarre). Non. Mais ils aiment ces dehors. Et c'est en tirant une règle de conduite de l'ensemble des précautions prises par Stendhal pour se défendre contre son propre cœur qu'ils ont inventé le Beylisme, une des pires modes littéraires que je connaisse.

Il semble qu'il pèse sur Stendhal une ironique fatalité. Vivant, cet ambitieux de gloire et d'amour dut se contenter des plus banales aventures de l'amour et de la gloire. Son activité, très forte, ne s'exerça que sur des simulacres et non pas sur des objets vraiment réels. Fonctionnaire, il n'atteignit jamais que le second rang. Amoureux, il fut bafoué, et par une sorte de gourgandine sans intérêt.

Mort, il connaît la gloire. Mais pour des raisons tellement opposées à celles qui l'en rendent digne. Je suis sûr que s'il renaissait, il prierait les Beylistes de modérer un peu leur zèle. Lui qui mit tant de pudeur à cacher les origines de sa pensée, que dirait-il s'il assistait à l'envahissement des bibliothèques par les moindres papiers noircis de sa plume? Car enfin, est-ce simplement pour le plaisir de griffonner trois lignes que ce maître des concentrés se donna la peine d'écrire ceci dans un de ses journaux : « Au nom de l'honneur, vous

êtes prié de ne pas lire, ou au moins de ne pas répéter ces réflexions qui intéressent seulement celui qui les a écrites, pour l'histoire de ses propres passions. »

Après tout, lui qui avait savouré les âpres et nobles joies de l'impopularité, peut-être continuerait-il à éprouver un certain plaisir à avoir dépisté la postérité. Il se voulait si fort, ce tendre, si cruel, ce faible, si dominateur, ce doux, qu'il lui serait peut-être fort désagréable de se voir découvert. Laissons donc aux Beylistes le masque féroce qu'ils adorent, et dont ils copient ingénuement la grimace. Et nous autres, chérissons, en toute liberté, la véritable figure de ce demi-dieu caché, si pareil aux plus sensibles d'entre nous.

Les vrais amoureux de Stendhal, je prétends qu'ils ont commencé par le détester. Ils ne sont arrivés à lui que par des chemins détournés et, un beau jour, par le seul fait souverain de la vie, ils en ont eu la soudaine révélation. Alors, ils en ont senti la prodigieuse richesse et sans doute son écorce rude, loin de les rebuter comme aux premiers temps, leur a-t-elle paru former un plus précieux contraste avec la saveur du fruit qu'elle cachait, qu'elle avait même interdit à leurs recherches adolescentes. Les vrais amoureux de Stendhal n'ont jamais été Beylistes. Le côté officiel de ce culte, qui se veut intime, les a toujours choqués dans leur farouche pudeur, et les rites, — je veux dire les commentaires, les recherches historiques, les découvertes de papiers personnels, — leur en ont toujours paru au moins mutilés.

Stendhal, en effet, écrivait pour les quelques rares

qui, plaçant l'étude de l'homme au-dessus de toute autre préoccupation lorsqu'ils envisagent une œuvre d'art, sont tout âme et n'aiment que les choses de l'âme. Eh bien ! ceux-là savent de lui l'essentiel sans avoir lu ses papiers ; je vais même plus loin, sans avoir lu ses posthumes. La lecture de *le Rouge et le Noir* et celle de *la Chartreuse de Parme* suffisent.

Allons plus loin encore, cernons Stendhal d'un peu plus près.

Il y a des hommes qui sont mûrs dès leur jeunesse. Stendhal appartient à cette espèce noble et infortunée. Il n'a pas eu d'adolescence, c'est absolument certain ; j'entends par là cette ingénuité charmante et pleine d'illusions, un peu fate et comme ivre aussi de la fraîcheur de la vie découverte qui comble, comme un éphémère fluide, l'âge divin de la vingtième année. Stendhal, parions tout ce que vous voudrez, ce fut tout de suite le comte Mosca. Oh ! je sais bien, il y a Julien Sorel. Mais Julien Sorel, qu'est-ce que c'est ? sinon un comte Mosca qui n'a pas encore été *dépouillé* par l'expérience. Il est encore tout vert, très âpre, il râpe la gorge du lecteur sensible comme un verre d'un cru généreux qui n'a pas eu le temps de se faire (je me souviens de ma première lecture, horrifiée). L'amour le presse, mais il le congédie, il l'ajourne : tout à son ambition, au désir de se prouver à lui-même la force de sa volonté. Cependant, vingt-cinq ans plus tard, l'amour revient au rendez-vous, et cette fois, l'homme qui va devenir un vieillard et que terrifie cette perspective, l'accueille comme la suprême, l'unique joie de la vie et Fabrice, Fabrice qui fut Sorel

peut-être, Fabrice, fantôme de la jeunesse, Fabrice est là, joueur terrible, avec tous les atouts dans sa main insolente, et il a beau les jouer imprudemment, il aura tout de même raison contre Mosca, le sage, le prudent, le ménager.

Mais quel génie dans la lutte! Ah! vraiment, alors, que m'importe que Stendhal, personnage historique et vivant, citoyen français et fonctionnaire de Napoléon, ait aimé avec de navrants insuccès une femme qui de son vrai nom s'appelait Angela Pietagrua, et sans doute souffert des assiduités près d'elle de quelques jeunes godelureaux dont les noms ne nous sont même point parvenus? Cette petite aventure personnelle, subie avec le génie, transformée avec le génie, est devenue *la Chartreuse de Parme*, un des livres les plus douloureux et les plus profonds de la littérature française. Là, Stendhal a fait le portrait définitif du jeune homme, de la femme amoureuse et de l'homme mûr. Ce Jacobin, qui parlait de l'amour comme un hussard, en a fait parler ses héros comme les plus nobles créatures qui aient jamais senti l'amour.

Bien loin d'éclairer pour nous les œuvres de sa volonté, la révélation des papiers de Stendhal s'éclaire par elles. Au fond, c'est le souvenir de la *Chartreuse* qui m'aide à pénétrer l'esprit de ces cahiers, à en percer bien des obscurités. Noble et cynique Stendhal! Je comprends que quand on l'aime, on le recherche jusqu'en ses moindres choses. Mais, tout de même, comme il est plus grand que ses prétendues confessions!

UN MOLIÈRE EN MINIATURE

(LE THÉATRE DES MARIONNETTES DE DURANTY)

A Jean Robiquet, qui me le révéla.

Je me rappelle avoir jadis parlé de Duranty comme romancier oublié du naturalisme, et avoir tenté de montrer combien cet oubli était injuste. Je maintiens mon opinion en ce sens que, si l'on trouve quelque intérêt à l'école naturaliste elle-même, si l'on en accepte les théories, si l'on n'est point choqué par ce qu'elle présente esthétiquement d'étroit et de faux, on se doit de reconnaître à Duranty dans cette école une place que d'autres ont usurpée. Ce fut, toute sa vie, un pas-de-chance. Volontairement ou non, il s'effaça devant de plus illustres, comme Champfleury, auquel il ressemble par bien des côtés, ou comme Zola. Mais il a eu ce mérite exceptionnel d'être naturaliste, comme Seurat était pointilliste, c'est-à-dire avec une rigueur de logique absolue, au prix de la plus déconcertante sécheresse, jusqu'à l'absurde.

Ses romans, d'ailleurs curieux, solidement charpentés et d'une très subtile connaissance du cœur, sont à ce point décharnés, dépouillés de tout ornement (description aussi bien que style) qu'on est en droit de se

demander s'il n'y a pas là une sorte de gageure, et si Duranty ne réservait point, pour en faire Dieu sait quoi, cette part, que le plus pauvre d'entre nous possède, d'imagination, de lyrisme, de gaieté, de fantaisie.

Maintenant, je sais où il l'a mise. C'est dans ce livre charmant : *le Théâtre des Marionnettes*, que le hasard heureux d'une rencontre amicale me fit récemment découvrir, et qui est tout à fait hors pair. Là encore, Duranty n'aura pas eu de chance. On ne lit pas plus son théâtre qu'on n'a lu ses romans. Mais l'injustice de cette attitude est bien plus flagrante. Car ses romans, malgré leur valeur psychologique, exhalent de l'ennui. Tandis que ses pièces sont extrêmement vivantes, mouvementées et agréables. On se demande vraiment pourquoi elles n'ont pas obtenu le succès, tout au moins auprès d'une élite de curieux, entraînée par un critique aux goûts rares.

Autant que je sache, il avait écrit ces petites choses en se jouant, pour le guignol des Champs-Élysées. Et à vrai dire, j'ignore ce qu'elles sont devenues dans la bouche des furieux petits acteurs de bois et de chiffons qui les ont interprétées. Tous les comédiens ont tendance à déformer les textes qu'on leur confie, mais particulièrement ces messieurs de la compagnie de Guignol. Sans doute ont-ils traité ceux-ci comme des canevas sur lesquels leur verve et leur fantaisie avaient tous les droits. Eux-mêmes ne sont-ils point les avatars suprêmes et réduits de cette troupe idéale, de cette immortelle troupe italienne, qui enchanta les rêves d'amour et de bonheur de Watteau? C'est pour elle que fut inventée

la *commedia dell'arte*, dont le répertoire n'est fait que de scénarios.

Mais les textes de Duranty sont mieux que des scénarios. Ils ont une valeur littéraire propre, et de premier ordre. Je ne crois rien exagérer en disant qu'ils sont dignes d'être comparés aux chefs-d'œuvre du théâtre burlesque de tous les temps. Ils ont souvent la force comique, la succulence, la raillerie, la rapidité des farces de Molière; ils en ont le sens humain. Et le savoureux *Ubu roi*, d'Alfred Jarry, qui parut à son époque d'une si authentique nouveauté, n'a rien, — sauf une certaine extravagance volontaire et clownesque, — qu'on ne retrouve ici : c'est la même énormité triomphale, la même fantaisie, la même alerte satire.

Dans une courte introduction, Duranty nous décrit avec une exquise justesse ce qui, selon lui, constitue l'attrait si vif, si réel, du théâtre des Marionnettes. On ne saurait mieux dire.

Que de près ou de loin, on s'arrête devant le théâtre (le *Castelleto* italien dont les saltimbanques de France ont fait *Castolot*), devant ce trou carré, garni de décors, c'est d'abord le tapage et les étranges mouvements et l'étrange forme de ces êtres sans jambes, vêtus de costumes bariolés et exagérés, qui saisissent et retiennent l'esprit.

Les marteaux des tonneliers ne font pas plus de bruit que ces coups de bâton ou ces têtes de bois qui se cognent rudement.

Le langage des Marionnettes, avant même qu'on l'ait compris, forme à ces *pan, pan* un accompagnement mystérieux de cris, d'exclamations : *Oh, oh! ah, ah!* graves et retentissants comme les sons de tambour; *Crrr, brrr*, auxquels nulle crécelle ne saurait le disputer; *Hi, hi, piü*, rapides,

aigus comme les notes qui résonnent sur la chanterelle du violon. Voix de perroquets, sifflets, aigres soupirs de clarinette, chocs secs et stridents du bois fendu, folie d'interjections et d'intonations, fureur de batailles, fantastique liberté d'apparitions et de disparitions, masques immuables, gestes bouffons et violents, disproportion de l'être animé avec les objets qui l'entourent, grandes choses rapetissées, petits objets suragrandis, maisons inhabitables, arbres nains, lits de Procuste, montagnes microscopiques, mais bouteilles géantes, marmites colossales, fusils, sabres, parapluies monumentaux : voilà ce qui compose le charme, la fascination de ce spectacle, vainqueur de toute hypocondrie.

Il est donc facile de comprendre qu'ici l'aspect matériel éclipse le moral. La Marionnette tire tous ses avantages de son corps, de la matière en un mot, et est un être inférieur sous le côté intellectuel, spirituel.

Et il ajoute immédiatement, comme pour s'excuser d'avance d'avoir tenté de faire ici œuvre littéraire :

Par conséquent, montrer ce que *disent* les Marionnettes sans faire voir ce qu'elles *font* est un problème difficile, redoutable même. Pour l'aborder, il faut une certaine témérité.

Néanmoins, il n'est pas permis de reculer devant les obstacles et les dangers.

J'ai donc osé composer un *théâtre écrit* de Marionnettes, tentative sans précédents en Europe, et je livre cette tentative à la méditation et à la critique des esprits naïfs et savants.

Or, ce qu'elle a de remarquable précisément, cette tentative, c'est qu'elle satisfait à la fois les esprits naïfs et les esprits savants : les premiers parce qu'elle n'a rien négligé des règles éternelles du genre, les seconds parce qu'en les observant, elle a fait œuvre d'observation humaine. Duranty ne s'est point privé de ces puissants moyens matériels qui constituent la « fascination » dont il

parle, et chez lui aussi on trouve abondance d'apparitions, de batailles, de gestes furieux, de bastonnades, emploi d'accessoires saugrenus et disproportionnés. Mais, chose nouvelle, ses petits personnages ne sont pas, moralement, de rigides pantins, aux gestes et aux pensées prévues. Ils vivent au contraire d'une vie psychologique fort nuancée. Ils éprouvent toutes sortes de sentiments qui ressortissent à la comédie de mœurs ou même de caractère. Et c'est un effet drolatique de plus que le contraste de ces sentiments avec la façon furieuse, intense, follement rapide dont ils sont exprimés. Il semble que cette rapidité même en constitue la critique : comme si le spectateur se rendait compte, par ce raccourci burlesque de leur succession habituelle, du peu d'importance qu'ils ont au fond, ces sentiments, qui doivent si vite disparaître du cœur.

Voyez comme Gripandouille, le scrupuleux Gripandouille s'incline devant la vertueuse résistance de Colombine :

Polichinelle. — Ma chère femme, je sors; vous serez sage pendant mon absence!

Colombine. — Oui, oui! *(Il part; entre Gripandouille.)*

Gripandouille. — Cette petite madame Polichinelle est vraiment charmante, il faut que je lui fasse la cour; oh! en tout bien, tout honneur.

Madame, vous êtes bien jolie!

Colombine. — Laissez-moi! *(Elle sort.)*

Gripandouille. — Bien jolie, mais farouche. Voilà un heureux mari que ce Polichinelle! *(Il sort.)* (1)

(1) *Les Voisines*, première partie, scène I.

Et cette scène, que l'on pourrait appeler la scène des prétendants :

Cassandre. — Ma fille, voici trois jeunes gens qui veulent t'épouser, tu choisiras entre eux : ce sont M. Polichinelle, qui est un vaurien; M. Pierrot, qui ne vaut pas grand'chose; et M. Arlequin, qui ne vaut guère mieux. Comme il n'y en a pas de préférable, choisis, je te laisse. *(Il sort. Entre Polichinelle, avec un morceau de jambon.)*

Polichinelle, *lui fourrant le jambon sous le nez.* — Acceptez cette nourriture et mon cœur.

Colombine, *le battant avec le jambon.* — Garde tes cadeaux, vilain goinfre.

Polichinelle, *reculant et reprenant son jambon.* — Oh! là! là! que je suis malheureux!

(Pierrot se précipite vers Colombine avec une bouteille et la lui met sous le nez.)

Pierrot. — Recevez un excellent mari et une liqueur parfaite.

Colombine, *le tapant avec la bouteille.* — Va-t'en, ivrogne

Pierrot. — Oh! ne la cassez pas! *(Il reprend la bouteille.)*

. . . . . .

Arlequin, *mettant son bouquet dans la figure de Colombine.* — Je vous aimerai bien.

Colombine. — C'est lui qui sera mon mari (1).

N'est-ce point là une observation délicate, à peine railleuse, de l'attrait irrésistible qu'éprouvent les ingénues pour les mauvais sujets riches de leur seule fatuité et de leur impertinente galanterie (ils offrent tout juste un bouquet) alors qu'elles ont repoussé avec horreur les avantages solides présentés par les autres? Mais ces

(1) *La Tragédie d'Arlequin*, scènes I, II, III.

autres eux-mêmes, quoique plus mûrs, en valaient-ils mieux? Ils se consolent si aisément de leur déconvenue, remportant avec cynisme, qui son jambon, qui sa bouteille!

Et que dire enfin de ce père sceptique et probablement viveur (il a trop hâte de s'en aller), qui traite le mariage de sa fille avec cette désinvolture?... Il est si persuadé qu'il n'y a que de mauvais partis pour la pauvrette qu'il s'en remet au choix de celle-ci, autant dire au hasard. Advienne que pourra!... En neuf répliques, voilà dénouées trois situations, et décrits, avec quelle justesse! cinq caractères. Comment donc un homme sans préjugés ne préférerait-il pas ce théâtre-là, ramassé, direct, intense, aux prétentieux tréteaux de la comédie contemporaine, où des sujets de ce genre exigent le développement, souvent pénible, de trois ou de cinq actes?... Il n'y a pas à hésiter.

Les « esprits naïfs et savants », à qui s'adresse l'auteur, n'apprécieront-ils point la philosophie souriante de ce petit tableau, où deux êtres à qui mieux mieux frivoles, essaient de s'exciter l'un l'autre au plaisir, et puis s'aperçoivent, — en si peu de temps! — qu'il y a tout de même des limites...

Arlequin. — Je l'ai vu sortir, ce ladre, ce goutteux, ce quinteux, ce vieil imbécile... Allez, n'avez-vous pas honte de vous esquinter à travailler pour un tel grigou? Faites donc comme moi : amusez-vous et ne travaillez plus!

Madame Berlingue. — Je ne demande pas mieux.

Arlequin. — Il ne convient qu'aux bœufs et aux chevaux de travailler. Mais l'homme est le roi de la création, et la femme en est la reine.

Madame Berlingue. — Vous avez bien raison.

Arlequin. — Vivons donc en rois. A bas le travail! il salit les mains, brise les reins, et fait perdre le temps qu'on emploierait si bien à s'amuser.

Madame Berlingue. — Amusons-nous, amusons-nous vite... Mais comment?

Arlequin. — Commençons par boire.

Madame Berlingue. — Oui, oui! Et après?

Arlequin. — Nous reboirons.

Madame Berlingue. — Et après?

Arlequin. — Nous danserons.

Madame Berlingue. — C'est cela. Et après?

Arlequin. — Nous jouerons... à la main chaude.

Madame Berlingue. — Bravo! Et après?

Arlequin. — Oh! mais vous avez un rude appétit d'amusement! Commençons toujours, après... nous verrons. Où est la bouteille?... (1).

Quelle fine observation! C'est la femme qui, dans son avidité, demande toujours ce qu'on pourra faire et qui, à peine accordé un regard au plaisir offert, en souhaite déjà un autre, et cela jusqu'à toucher l'impossible... Et c'est l'homme qui, mélancolique un peu de se résigner le premier, tente d'apaiser, non sans dogmatisme, la fougue de sa compagne d'amusement. Quelle charmante satire humaine!

J'ai cité un peu au hasard. Il y a des situations de ce genre dans chacune de ces courtes comédies, et c'est toute une humanité qui vient y faire parade de ses faiblesses, de ses vices, de ses appétits. On y rencontre des types éternels, comme le goinfre et l'avare, la médisante, le prétendant intéressé, le jaloux, le maître imbécile et

(1) *La Malle de Berlingue*, première partie : scène II.

le domestique rusé. On en trouve d'autres, chez qui la déformation professionnelle a modifié aussi profondément le caractère qu'une tare physique ou une particularité de tempérament : le juge, le commissaire, l'avocat. C'est tout un monde fantasque, exubérant, toujours imprévu. Il y a, dans *l'Exercice impossible*, un tableau burlesque du militarisme qui en constitue la critique définitive. Cela semble fait d'hier matin. *Le Miroir de Colombine*, entre autres personnages, met en scène deux peintres de portraits d'une magistrale absence de talent qui justifient leur crasse ignorance par les plus extravagantes et prétentieuses théories. La satire a si peu vieilli que M. Tristan Bernard a pu, il y a quelques années à peine, nous présenter un bonhomme de ce genre, dans son extraordinaire *Peintre exigeant*.

Il semble aussi qu'on entende l'écho de telle métaphysique picturale à la mode C'est toujours le même chantage du terme technique asséné sur la tête d'un interlocuteur que son seul bon sens protège, c'est toujours le même bluff à la doctrine esthétique (1). Mais ce sont Pierrot et Polichinelle qui parlent, et ils cognent à coups de bâton, exercice violent où toute Marionnette décharge le trop-plein de son exaltation.

---

(1) Pierrot. — Comment! moi, le premier peintre du monde, vous osez critiquer mon œuvre? Est-ce que vous connaissez ce que c'est que la touche, la ligne, le ton, le glacis, le point lumineux, le trait, la forme, la pâte, la pâte, la pâte!!!

Cassandre. — Enfin, je ne vous dis pas, mais on dirait une perruche.

Colombine. — C'est un misérable! Je trouve son ton fort mauvais et sa touche est celle d'un brutal ; il m'a cogné la tête.

Pierrot. — De quoi vous mêlez-vous? Vous êtes des imbéciles.

La comédie moderne, le genre familier sont représentés par des pièces telle que *les Voisines*, tableau prototypique de toute médisance; *le Miroir de Colombine*, *les Plaideurs malgré eux* (du Courteline avant la lettre, et de la meilleure veine), *l'Homme au cabriolet*, *les Drogues de Cataclysterium* (du bon Molière... médicinal). Le genre fantastique et terrible, le frisson hoffmannesque trouvent place aussi chez ces bons fantoches : *le Tonneau*, *la Poule noire;* et cette affolante *Grand'main*, symbole saisissant de la justice immanente et de son ingéniosité. Dans *la Malle de Berlingue*, il y a toute la rigueur mathématique du vaudeville le mieux construit, aboutissant logiquement à l'impression de l'absurdité pure, le tout parsemé de fines notations de la vie courante. C'est une manière de chef-d'œuvre.

Et que de mots, de mots de situation, de mots de fine comédie où, avec le grossissement particulier à ce théâtre de pantins, les sentiments apparaissent dans toute leur subtilité, ou leur ingénuité.

Lorsque Arlequin, meurtrier, est pris par le gendarme, il discute avec ce fonctionnaire à la fois roublard et naïf, qui veut absolument obtenir du coupable non seulement sa soumission matérielle à la pendaison (il le faut bien) mais encore son acquiescement moral. Et il insiste :

De près, on dirait peut-être une perruche, mais de loin, c'est le plus beau portrait qu'on ait jamais fait.

Colombine. — Quel insolent! *(Prenant la toile, elle en frappe Pierrot, sur les épaules duquel le tableau reste comme une collerette.)* A la porte, barbouilleur! *(Elle le bat et le pousse.)*

Pierrot. — Vous ne comprenez rien à la peinture.

(*Le Miroir de Colombine*, scène II.)

— Allons, mon ami, vous avez besoin de repos : venez un peu à l'ombre? On ne peut que vous pendre! Voyons, ne soyez pas enfant! Quand ce sera fait, vous n'y penserez plus (1).

Polichinelle n'a épousé la mère Gigogne que pour son sac de mille écus, bien spécifié sur le contrat où lui n'apporte que ses bosses et son bâton. Sitôt marié, il se met à maltraiter les cent soixante-dix-sept enfants de sa femme qui, doucement, se plaint :

— Oh! Polichinelle, que vous avez l'âme dure! A peine sommes-nous mariés, et vous me rendez déjà malheureuse!...

A quoi le nouvel époux fait cette réponse, d'une impertinence sublime :

— Ne troublez pas la lune de miel par des observations déplacées, ma chère amie (2).

Et quand Polichinelle, après des crimes particulièrement impudents, se perd dans une forêt, il est pris soudain d'une grande terreur :

— Hélas! hélas! me voilà sans feu ni lieu! Je meurs de faim et de soif; je me suis égaré, je crève de fatigue! Oh! j'expie mes fautes, mes grandes fautes! Que le bon Dieu me vienne en aide! Je commence à croire qu'il y en a un (3).

Il ne croit en Dieu qu'après l'avoir nommé, d'une exclamation machinale. Avec quelle ingénuité il l'avoue!... Du reste, c'est peut-être cela qui constitue le

(1) *La Malle de Berlingue*, deuxième partie, scène III.

(2) *Polichinelle et la mère Gigogne*, scène III.

(3) *L'Homme au cabriolet*, quatrième partie, scène I.

merveilleux génie des marionnettes. Elles disent tout ce qu'elles pensent. Elles sont, à un point jamais atteint dans la vie, toujours tendues au suprême degré de la sincérité dans l'exaltation. C'est ce qui donne à leur dialogue cet air de rapidité fatale, foudroyante; il n'est qu'une succession d'états de sentiments, sans aucune transition. Ni expositions, ni reprises, ni monologues qui arrêtent sa marche. Il ne marche d'ailleurs, ni même ne court. Il se précipite, par bonds terribles. Et sa vérité est si directe qu'elle en paraît invraisemblable.

Mais quelle que soit l'aisance avec laquelle l'auteur évolue dans les sphères de la comédie moyenne et du théâtre familier, il manifeste une virtuosité plus parfaite encore dans la pure fantaisie, sans doute parce que ce domaine-là est celui même, essentiellement, des Marionnettes. C'est ici que peut se déployer, sous le couvert innocent de l'outrance, la satire philosophique la plus profonde, ou la plus subtile. Des pièces comme *les Boudins de Gripandouille*, *la Comète du roi Mirambole*, *le Marchand de coups de bâton*, *Polichinelle retiré du monde*, *les Deux Amis*, sont de vrais chefs-d'œuvre et ne seraient déplacés sur la scène d'aucun théâtre classique, pour peu que messieurs les acteurs de chair et d'os consentissent à jouer comme des marionnettes, c'est-à-dire avec le hiératisme, le convenu et le grossissement de la grande tradition, sans ces agaçantes poses au naturel, sans manie d'exactitude.

Les Boudins de Gripandouille nous montrent à quel point le désir d'une chose aveugle l'homme qui la recherche. Gripandouille n'est pas même un glouton. C'est

un fou, c'est un véritable halluciné. Le monde entier a cessé d'exister pour lui, rien ne saurait l'arrêter et puisque les gens qui possèdent des boudins ont assez mauvais caractère pour ne point vouloir immédiatement les lui donner, eh bien! il les tuera; c'est fort simple. Hélas! ironie sinistre, ces meurtres s'accumulent et ne le rapprochent jamais de son désir, et toujours le boudin qu'il va manger lui est retiré par le Destin aux mille malices.

Toute l'hypocrisie du faux ermite, ses arrière-pensées de lucre et d'amour-propre se trouvent agréablement moquées dans *Polichinelle retiré du monde*. Et c'est vraiment une invention admirable que celle de Pierrot montant devant lui, pour l'extraire de son tonneau, une comédie où l'on représente notre cynique sous les traits d'une espèce de saint timide. Devant ce mensonge trop impudent, Polichinelle n'en peut plus. Sa vraie nature le reprend, et il bondit hors de son tonneau, irrésistiblement précipité vers de nouvelles aventures violentes.

Dans *le Marchand de coups de bâton*, nous voyons pour ainsi dire toute l'humanité courant sur la piste de sa vengeance, heureuse d'avoir enfin trouvé le moyen d'assouvir, sans qu'on le sache, ses haines particulières.

Je ne connais point au théâtre de portrait plus complet et plus fin que, dans *les Deux Amis*, celui de ce type d'homme qu'on pourrait appeler : la dupe en amitié. Parce que Polichinelle se sera jeté au cou du naïf Gribiche, en lui faisant le rare honneur de le choisir pour ami, il n'est pas de service difficile qu'il n'exige de lui,

toujours susceptible, toujours mécontent si ce service (d'ailleurs du genre de ceux qu'on ne peut rendre qu'en risquant sa peau, ou la prison) n'est pas exécuté en perfection, et lui, Polichinelle, ne donnant jamais rien en échange que des protestations de dévouement... ou des reproches. Et c'est l'autre qui demande pardon, qui s'accuse d'être un ami insuffisant. A chaque expérience nouvelle, toujours plus féroce que la précédente, le cynisme de Polichinelle augmente et aussi le mépris qu'il conçoit pour un être aussi facile à tromper, à exploiter. Et tout cela n'empêche que le gredin, presque de bonne foi, s'imagine que des deux, c'est lui qui se sacrifie. Toute la pièce est d'un bout à l'autre une merveille de psychologie dans la farce.

Enfin *la Comète du roi Mirambole* n'est rien moins qu'un tableau de la cour d'un tyran. Tout y est : la stupidité enfantine, prodigieuse, l'immense ignorance, la prétention innée, la cruauté inconsciente, les caprices absurdes du despote, sorte de bébé monstre, armé de la toute-puissance, l'envieuse férocité, les intrigues des courtisans, leurs perpétuels mensonges, leurs délations, les compliments grossiers qu'ils jettent en pavé à la figure du maître. Il y a dans les légendes de Perse, dans *les Mille et une nuits*, des personnages tout pareils à l'astrologue et à l'orfèvre. Et tout finit dans un massacre vertigineux, à l'orientale...

Le scandaleux oubli où ces vingt-quatre pièces sont demeurées nous fait juger de la valeur de la gloire. Quand je pense à certaines réputations du théâtre d'hier, à ces centièmes sensationnelles où triomphent des comé-

dies sans aucune valeur ni par l'exactitude psychologique, ni par l'observation des mœurs, ni par l'idée, ni par la fantaisie lyrique, de purs néants, je mesure l'infériorité de la scène française contemporaine.

Ce sont les bonshommes de nos illustres dramaturges qui sont les fantoches, alors que les marionnettes de Duranty vivent d'une vraie vie humaine.

Du reste, Duranty l'a bien sentie lui-même, la valeur profonde de ses menus chefs-d'œuvre. Il a terminé son recueil par certain *Petit discours de Polichinelle au lecteur* où, en ayant l'air de grossir ses mérites jusqu'à la caricature, il les définit fort judicieusement. Et cela encore est de la satire à la manière des Marionnettes.

Certaines choses échapperont aux enfants, de même que certaines autres échapperont aux esprits très savants. Cela n'empêche pas cette collection de *comédies* d'être le monument comique le plus complet qui ait été élevé au XIX^e^ siècle, embrassant à la fois le mystère et la réalité.

Telle est l'importance qu'il faut attacher à cette œuvre.

Les fables de La Fontaine n'ont rien de comparable aux faits et gestes du corbeau qui domine la pièce de *la Fortune du ramoneur* (1), poignante comme un drame. Molière égale à peine la profondeur philosophique de la pièce des *Deux Amis*, et même de *Polichinelle retiré du monde* ou du *Sac de charbon*. Aucun satirique ne s'est élevé plus haut que *la Comète du roi Mirambole* ou n'a frappé si juste que *le Marchand de coups de bâton*. Les observateurs retrouveront toute la société moderne dans *les Voisines*, *le Mariage de raison*, *Cassandre et ses domestiques*, *les Plaideurs malgré eux*, *le*

(1) Je crois bien : il y court comme un souffle avant-coureur du mystérieux frisson qui anime les premiers drames de M. Maurice Mæterlinck.

Miroir de Colombine, *l'Homme au cabriolet* et *les Drogues de Cataclysterium*.

Si l'on veut des études directes de caractères, *Polichinelle précepteur* et *Polichinelle et la Mère Gigogne*, contiennent des modèles à proposer à tous les auteurs dramatiques.

La Malle de Berlingue est un type de la gaieté de situation (1). *La Tragédie d'Arlequin* rappelle l'antiquité. *Pierrot et le Pâtissier* avec *les Boudins de Gripandouille* représentent la vie familière dans toute sa simplicité, remplie d'accidents.

Le Revenant et l'*Exercice impossible* montrent ce que peut l'homme aux prises avec l'imprévu. Enfin *le Tonneau*, *la Grand'main* et *la Poule noire* abordent l'éternel fond fantastique, ou plutôt le fantastique sans fond. Il faut commencer la lecture de ce livre avec des yeux croyants, de grands yeux, de grandes oreilles et la bouche ouverte.

Il était d'ailleurs tout à fait nécessaire qu'un auteur, à cette époque, fît expliquer ses mérites, s'il voulait qu'on les aperçût.

Encore y a-t-il quelque simplicité de dire ceci à la fin et non au commencement. Mais comme il est à supposer qu'on jugera le livre après l'avoir lu plutôt qu'avant de l'avoir lu, il est préférable de saisir le critique au moment où il doit avoir terminé: afin de guider son jugement, le bon, l'excellent, le parfait, le bien-aimé critique. D'ailleurs!...

Brrrrr!...

***

Si j'ai écrit une étude sur ces charmantes petites choses, si injustement méconnues, ce n'est point avec l'arrière-pensée de demander qu'on les représente sur les scènes de nos théâtres subventionnés. Je veux simplement faire

(1) Et même mieux que cela, au moins au début.

observer à tout lecteur impartial qu'il y a plus de vérité humaine et d'art dramatique dans ces saynètes pimpantes et vertigineuses que dans presque toute la production de nos tréteaux boulevardiers. Il s'agit d'une simple réhabilitation littéraire.

Mais au fait, je ne vois pas pourquoi, si le public reconnaissait enfin que se renoue chez Guignol une tradition théâtrale à quoi nous devons, somme toute, les farces de Plaute, les bouffonneries de Molière, les exquis *intermeses* des Espagnols et la *commedia dell'arte* italienne, je ne vois pas pourquoi l'on ne monterait point à Paris et en province des théâtres de Marionnettes, pour l'amusement non seulement des enfants, mais des « esprits naïfs et savants » que l'on compte encore parmi le peuple des grandes personnes. Ce seraient là des spectacles très simples et très raffinés, éminemment populaires et d'une parfaite santé intellectuelle.

Et de cette charmante « Comédie française » en miniature, c'est Duranty qui serait le Molière.

RÉMY DE GOURMONT

« ... un esprit désintéressé de tout
et intéressé à tout... »
(R. G. : *le Chemin de velours.*)

L'écrivain qui mourut à la fin de septembre 1915 était un de ceux qui honoraient le plus la littérature française contemporaine par l'étendue et la variété de ses connaissances, la subtilité et la force de son esprit philosophique, la perfection et le charme de son style, enfin la haute dignité de sa vie, modèle rare de labeur et d'indépendance.

De cette vie elle-même, il y a fort peu à dire, et cela pour la raison bien simple qu'elle fut tout entière sacrifiée à l'œuvre accomplie. Elle se perd, elle s'efface dans le rayonnement d'une gloire qui, pour être discrète et restreinte, n'en est sans doute que plus intense, plus durable. On ne sait d'elle que bien peu de choses, car elle ne prête point à l'anecdote (1). Quelques intimes

(1) Disons seulement que de son origine normande, à laquelle sans doute il devait le caractère si nettement concret de son imagination, et ce sens puissant de la réalité, il n'était pas sans tirer quelque orgueil, bien légitime. Et n'oublions pas non plus de noter qu'il descendait d'une très vieille famille, lignée célèbre de gentilshommes imprimeurs, graveurs, artistes. Il existe même une tradition qui la fait remonter jusqu'à un certain roi Gormon, prince

ont seuls approché cet homme réservé, distant, paisible, qui n'a jamais fait de confidences. Ceux même qui l'admiraient le plus, craignant de le déranger dans son travail ou dans ses méditations, n'osaient frapper à sa porte et le laissaient seul.

La solitude fut peut-être l'amie la plus chère et la plus fidèle de Rémy de Gourmont. Elle lui tenait compagnie dans son appartement de la rue des Saints-Pères, tout tapissé de livres, vrai cocon de papier pour insecte laborieux, et qu'il habitait depuis de si longues années que je ne sais pas même s'il en eut jamais d'autre. Il travaillait là, coiffé d'un bonnet et vêtu d'une longue robe de bure à camail qui le rendaient pareil à quelque moine studieux de jadis. Vite oppressé, il parlait peu, d'ailleurs blasé sur tout ce qu'on peut dire, trop certain que rien ne vaut, pour exprimer des pensées délicates ou justes, l'écriture. Il ne sortait guère, excepté vers la fin de sa vie, où quelques amis très fidèles avaient su, par d'adroites et affectueuses sollicitations, vaincre sa timidité d'homme d'étude. On le rencontrait plus souvent sur les quais, où il faisait la chasse au bouquin, et au *Mercure de France*, dont il fut un des fondateurs et où il donna à peu près toutes ses œuvres (1). Il y jouissait,

---

de Danemark, aux temps lointains des invasions barbares. Sans remonter si haut, il convient de rappeler que Gilles de Gourmont imprima en France le premier livre en caractères grecs. Et l'on voit au Louvre une *Nativité* de Jean de Gourmont, peinture un peu froide de tonalités, mais d'une finesse de dessin et d'une ordonnance à la fois ingénue et subtile, qui en font une œuvre des plus curieuses.

(1) Mais il collaborait aussi, surtout dans ces dernières années,

et par delà sur toute la génération indépendante des pays où l'on aime la langue française, d'un prestige d'autant plus incontesté qu'il l'avait toujours gardé pur de tout dogmatisme, de toute théorie. Son talent seul attirait à lui les intelligences libres, et je sais maint écrivain de tout âge, contradicteur acharné de ses idées mais admirant quand même la façon dont il les soutenait. Tel était le respect inspiré par sa rigoureuse probité littéraire qu'il ne comptait aucun ennemi, même je pense parmi ceux à propos de qui sa verve s'était le plus âprement exercée. On le sentait tellement indifférent aux personnes, ne combattant ou ne défendant que leurs seules idées.

On a parlé, à mots couverts, d'une maladie terrible, qui le retenait chez lui, séparé de la communion humaine. Il est bon qu'on n'en ait parlé qu'à mots couverts. Il eût encore mieux valu qu'on n'en parlât point du tout. La connaissance que nous avons des rapports du physique et du moral est encore trop incertaine pour que nous fassions état d'une donnée de psychophysiologie dans le jugement d'une œuvre aussi peu subjective,

---

comme chroniqueur, à mainte publication d'esprit tout différent : *le Temps*, *la Dépêche de Toulouse*, *la France*, des journaux et des revues d'Amérique (Nord et Sud), d'Italie, de Grèce, d'Espagne, d'Allemagne, enfin à la *Revue des Idées* dont il était le directeur. Presque tous ses contes de *D'un Pays lointain* ont paru dans *le Journal* entre 1892 et 1894. Comme on le voit, nul préjugé de tour d'ivoire ; une parfaite ouverture d'esprit au contraire. Son activité intellectuelle était immense, et c'était, entre mainte autre chose, un grand journaliste. Il partageait avec les encyclopédistes, auxquels il s'apparentait par bien des côtés, ce goût de toutes les entreprises qui touchent à l'exercice de l'intelligence.

aussi peu confidentielle malgré sa sensibilité violente et sa sincérité ingénue. Nous devrons nous contenter d'observer que, pour avoir réduit au minimum les accidents, les faits publics de son existence, il redoubla, d'une façon vraiment exceptionnelle, l'intensité de sa vie intérieure. Il pensa la comédie du monde, à laquelle il s'abstint de se mêler : quelques très rares éléments lui ont suffi, dont il tira un parti surprenant. Et c'était quelque chose de merveilleux que parfois ces jugements aigus, définitifs, qu'il portait sur des êtres et des choses qu'il n'avait pas vus, mais sur lesquels, du fond de son cabinet de travail, il projetait les antennes déliées, infaillibles, de son esprit divinateur.

Le définir? Je ne m'y essaierai pas. De quel nom l'appeler en effet? Penseur? certes, mais ce mot, aujourd'hui, il semble que l'aient accaparé pour soi les faux prophètes de l'avenir social. Philosophe? il récusait si ingénieusement toute métaphysique dans son souple système sensualiste! Poète? seulement par le don des images, car, pudique devant toute effusion, il se restreignit à de simple jeux, exquis d'ailleurs, d'amateurs de rythmes. Romancier? dans ses libres compositions il se plia si peu aux règles du genre, il mit en scène une humanité si particulière, si affranchie! Il n'était donc spécialement rien de tout cela, mais il était un peu tout cela, et autre chose encore. Les termes d'humaniste, ou d'essayiste lui conviendraient davantage, à condition de les dépouiller de ce parfum d'abstraction, de cette odeur ivresque qu'ils exhalent, à condition d'évoquer tout de

suite, comme terme de comparaison, les plus grands, — Érasme par exemple, auquel il fait souvent penser par la qualité de son humour et l'indépendance de son esprit. Personne parmi les auteurs à qui sont familières les spéculations intellectuelles ne fut si vivant et si concret. Au fond, ce fut un homme prodigieusement doué de la faculté du style et qui a aimé et senti la vie d'une manière profonde et totale. Il est trop évident que cette phrase ne ressemble nullement à une définition. Elle serait plutôt l'esquisse d'un portrait, du portrait que je veux ici tenter. La courbe qui commence à *Sixtine* pour s'achever, brisée hélas! sur cette belle œuvre de patriote indigné qui s'appelle *Pendant l'orage* est vraiment d'un jet trop puissant et d'une ampleur trop vaste pour être embrassée d'un coup d'œil, mais je vais essayer de la suivre, et l'on verra, j'en suis persuadé, qu'elle se tient, et que l'écrivain, malgré qu'il ait posé d'avance son droit à la contradiction, n'en a usé que dans la mesure stricte où tout être vivant l'emploie pour modifier insensiblement et presque à son insu les aspects d'une sensibilité qui demeure identique. C'est une contradiction subconsciente et très relative. Non seulement Rémy de Gourmont fut fidèle à un certain idéal d'artiste libre, mais encore à quelques passions personnelles dont on retrouve la trace dans ses œuvres les plus objectives. Et ces passions furent celles d'un homme qui, adorant la vie, n'a qu'une haine et qu'une indignation : celles qu'il éprouve envers les contempteurs de la vie.

*
* *

Lorsque, voici tantôt trente ans, Rémy de Gourmont nous donna son premier ouvrage (1), il n'était plus un tout jeune homme, et cela seul déjà mérite qu'on s'y arrête, car la rencontre est rare. La grande majorité des auteurs débute à peine achevée l'adolescence, ce qui les met d'ailleurs dans l'obligation de consacrer une bonne partie de leur carrière à ne donner que des promesses. Il leur faut plusieurs années pour se débarrasser des influences de leurs premières admirations, pour liquider ce qu'ils ont d'impersonnel et d'insincère, pour se trouver en un mot, soi-même et leur style. En entrant dans la vie littéraire à trente ans passés, Rémy de Gourmont réalisait donc ce paradoxe de nous offrir des œuvres qui étaient de « jeunesse », puisque les premières, mais de s'y être en quelque sorte préparé par une quinzaine d'années de silence, de méditation et d'études : et c'est ce qui explique ce caractère de ferveur adolescente, d'émerveillement devant la vie qu'elles gardent sous leur forme déjà si sûre et si nette. Étrange et subtil dosage. Dans ces livres tout bouillonnants des ferments les plus divers, où déjà jouent entre elles, en de sournoises étreintes, l'ironie et la passion,

(1) C'est *Sixtine* qu'il convient, je pense, de considérer comme ce premier ouvrage. Seule la curiosité du bibliophile peut s'intéresser aux huit volumes de vulgarisation scolaire qu'il publia entre 1882 et 1890, et même à *Merlette*, roman vraiment trop peu significatif.

la luxure de l'imagination et la chasteté de la pensée, apparaît, comme un fonds stable et permanent, une culture fort étendue et très riche, et malgré des audaces de vocabulaire à la mode du temps, un goût très juste. Énumérons rapidement, car nous n'aurons point le temps de nous y appesantir : *Sixtine*, roman de la vie cérébrale, dédié à Villiers de l'Isle-Adam et fort influencé de son style; *le Latin mystique*, apologie enthousiaste et ingénieuse de la vieille langue d'église opposée dans sa verdeur robuste ou dans sa savoureuse décadence à la banalité éloquente et morne du latin scolaire, ouvrage peut-être hâtif et qui a vieilli au point de vue de l'érudition, mais où respire l'âme ardente et lyrique du puissant Moyen âge; *Lilith*, *Théodat*, *l'Histoire tragique de la Princesse Phénissa*, *le Vieux Roi*, drames pervers et ténébreux, féroces et tendres d'un théâtre à demi jouable, a demi rêvé, non sans analogie avec les premières pièces de M. Mæterlinck, mais déjà d'un accent très personnel cependant; *le Fantôme*, œuvre-type de l'esthétique symboliste, conte étrange, entièrement cérébral et allégorique, où une sensualité inquiète s'exprime, non sans quelque sacrilège savamment élaboré, dans le langage du mysticisme rituel. A ce genre particulier où Gourmont passa maître (à tel point que cela faillit lui faire une réputation exceptionnelle et plutôt fâcheuse) s'adjoignent les *Histoires magiques*, les *Proses moroses*, *le Château singulier*, une partie des contes de *D'un pays lointain*, et jusqu'à un certain point les *Litanies de la Rose* et *Fleurs de jadis*. Parallèlement à ces œuvres savantes, recherchées, précieuses, à la fois voluptueuses

et ésotériques, blasphématoires par instants, et d'une lecture certes qui n'est point pour les petites filles, il écrivait ses premiers essais de critique : *l'Idéalisme*, *la Poésie populaire*, enfin ce *Livre des Masques* qui contient le portrait (souvent définitif en quelques pages) de chacun des écrivains du symbolisme, ses camarades de lutte littéraire, alors si discutés, dont certains depuis sont devenus avec lui nos maîtres.

Par le choix des sujets toujours exceptionnels, toujours choisis aux confins extrêmes de la vie, légendaires et à demi irréels, par le raffinement du détail, par l'écriture très vite et de plus en plus dégagée des influences indéniables de Villiers, de Mallarmé et même du style si je puis dire ambiant, du style à la mode, par l'accent surtout, à la fois langoureux et mordant, insinuant et détaché, toutes ces œuvres, de genres si divers, révèlent les tendances essentielles de l'esprit de leur auteur, qui coïncident si parfaitement avec celles du moment : aristocratisme, mépris des foules, horreur des formules et surtout de la formule sentimentale comme de la formule naturaliste, amour du rare et du mystérieux, fût-ce au prix de l'obscurité, effort pour tout transposer sur le plan de l'allusion et de l'allégorie; toutes tendances que signifie et synthétise le terme de symbolisme. Le symbolisme, qui dura si peu à l'état pur, et qui subit si vite tant d'altérations, avait ceci d'indiscutable et de permanent qu'il était l'exacte expression esthétique d'une doctrine philosophique : l'idéalisme. De même que la nature est le reflet de l'idée créatrice, l'art est le reflet de la vie intérieure de

l'homme, sa visible allusion : à la fois générale comme un concept et individuelle comme une confession.

L'art supérieur, selon la belle parole de Paul Adam, est l'œuvre d'inscrire un dogme dans un symbole. Remplacez dogme par idée, et vous avez la doctrine de Rémy de Gourmont et celle de tout le symbolisme. Encore faut-il, pour faire ici œuvre valable, renouveler au moins la forme, et que les images neuves et vivantes, inventées par un cerveau créateur, ne se cristallisent point en poncifs et en formules. C'est ce qui arriva malheureusement pour le symbolisme : de puissants motifs de charme et de suggestion finirent par se changer en accessoires allégoriques. Rémy de Gourmont ne se prêta que peu de temps à ces jeux un peu puérils, préoccupé de quelque chose de plus significatif : qui était de mettre dans ces symboles de plus en plus de vie et de pensée en même temps. Il y avait une disposition si naturelle que ses personnages, non seulement ne sont pas des marionnettes de l'abstraction, mais qu'ils vivent d'une vie intense, parfois forcenée.

* * *

Je voudrais tout spécialement m'arrêter sur un livre que, dans son œuvre, on ne semble pas considérer comme plus important que ses autres romans et que l'auteur lui-même, l'ayant écrit pour se délasser de son lourd et constant travail d'érudition, jugeait peut-être également avec cette négligence. Mais c'est un livre au contraire significatif, en ce sens qu'il est placé, entre la série juvé-

nile que nous venons d'examiner et celle qui va suivre, un peu comme le testament philosophique et esthétique du passé et le programme de l'avenir. Œuvre de transition, traversée de tous les courants. L'écrivain est alors dans sa quarantième année, en possession de toute sa force intellectuelle, agile et sûr au milieu de l'univers qu'il s'est créé. Ses confidences seront précieuses. Je veux parler des *Chevaux de Diomède*.

Sous ce titre légèrement énigmatique, Rémy de Gourmont a esquissé la monographie d'un jeune homme absolument libre, sensible, intelligent, subtil, qui se promène dans la vie parmi tous les plaisirs du rêve, de l'amour, de la pensée, avec une nonchalance que corrige seule la volonté de ne se point livrer, afin de mieux rester prêt à toute aventure. Mais peu à peu, et sans que rien d'extérieur soit intervenu, par le simple jeu de la vie, c'est-à-dire parce que certaines pensées et certaines volontés se sont réalisées en actes, bref, parce qu'il n'est pas resté prudemment sur le seuil du désir (1), le charme

(1) « ... Je me suis trompé. On ne peut rien dire dans la vie qui ne tombe en des oreilles maladroites, et des êtres se hâtent de travestir en actes vos pensées. Les pensées sont faites pour être pensées et non pour être agies. Action, tu n'es pas la sœur, tu es la fille du rêve, sa fille ridicule et déformée. Action, abstiens-toi d'écouter aux portes des cerveaux ; trouve en toi-même, si tu en es capable, ton motif et ta justification. »

. . . . . .

« Toute idée qui se réalise, se réalise laide ou nulle. Il faut séparer les deux domaines. L'instinct guidera les actes ; et la pensée, délivrée de la crainte des déformations basses, s'épanouira libre et seule selon la beauté énorme de sa nature absolue. »

(Les Chevaux de Diomède : les Pensées.)

de toutes les choses auxquelles Diomède n'avait voulu que se prêter se ternit autour de lui. Il reste libre, c'est vrai, mais seul, dans un monde dépouillé. Un tel sujet n'est déjà point banal : son originalité s'accentue encore de la façon dont il est traité, de l'esprit qui l'anime, de l'atmosphère de méditation où il baigne. Dès la préface, on est fixé :

> On trouvera en ce livre, qui est un petit roman d'aventures possibles, la pensée, l'acte, le songe, la sensualité exposés sur le même plan et analysés avec une pareille bonne volonté. C'est que, décidément, l'homme est un tout où l'analyse retrouve mal la dualité antique de l'âme et du corps. L'âme est un mode, et le corps est un mode, mais indistincts et fondus; l'âme est corporelle, et le corps est spirituel...

Ce qui importe donc, dans cette série « d'aventures possibles », c'est, malgré le charme avec lequel elles sont décrites, moins elles-mêmes que le commentaire qu'en fait pas à pas le héros, au fur et à mesure qu'il avance parmi leur vivante surprise, c'est moins elles-mêmes que leur répercussion dans son esprit. « *Veritas in dicto, non in re consistit* », affirme, en épigraphe, la maxime de Hobbes, qui est l'énonciation même de l'idéalisme absolu. Aussi, avec une subtilité vraiment unique, l'auteur y brouille les routes évidentes de la pensée et de l'action avec les sentiers irréels du désir et du rêve. Diomède n'a point de rendez-vous qu'avec l'ingénue et sensuelle Fanette, la perverse Mauve ou la vierge et splendide Néobelle, il attend aussi Christine, « frêle, muette et lumineuse », celle qui n'existe pas,

mais que lui imagine et voit aussi nettement que si elle était présente, à tel point qu'il peut, sans presque mentir, en parler avec son ami Pascase. Celui-ci offre avec le subtil Diomède un contraste absolu.

« Intelligence farouche et têtue, cœur obscur et sentimental, logique effrénée, nulle souplesse », il représente l'opinion moyenne, telle qu'elle est vraiment, à la fois incertaine et violente. Rien de plus exquis que ces conversations où, à seulement développer l'absurdité de la simplesse de Pascase, Diomède découvre mille vérités rares, difficiles, dangereuses, à la stupeur irritée de l'interlocuteur (1). Il faut lire ces entretiens, sortes de monologues interrompus où le héros, qui parfois semble se perdre à la poursuite de quelque fuyante analogie, retrouve tout à coup et comme sans y prendre garde l'endroit où l'autre ne l'attendait plus et se plante devant lui, ironique :

Voilà, je sais toujours parfaitement ce que je veux dire et d'images en images, comme on change de cheval et non de route, j'arrive à l'auberge.

Je connais peu de romans aussi riches en significations intellectuelles, ni de style aussi séduisant. Rémy de

---

(1) Pascase cria :

— Vous détournez les mots de leur sens normal et véritable. C'est absurde.

— Mais, — reprit Diomède très doucement, — je détourne les mots de leur cours, comme on détourne les rivières, pour les jeter à travers la stérilité des landes, là où, grêles et pâles, les idées fleurissent mal... Vos prairies sont inondées, les herbes pourrissent sous les eaux stagnantes ; laissez-moi donc arroser le sable et rendre au soleil les terres boueuses qui vous donnent la fièvre.

(Les Chevaux de Diomède : les Landes.)

Gourmont tout entier s'y livre, avec l'univers si complet de sa sensibilité : savant et épris d'une ignorance purificatrice, sceptique et connaissant la douceur léthéenne de la foi, parlant avec un accent aussi persuasif de l'ascétisme et de la volupté, de l'abandon de toutes choses et de la maîtrise de soi, paradoxal dans ses prémisses, mais très simple et même volontiers axiomatique dans ses conclusions, se sentant fraternel et cordial aux hommes, mais méprisant, d'un haut dédain d'aristocrate, ce qu'il appelle « la plèbe intellectuelle et le troupeau sentimental » ; et sur toutes choses passionnément épris de sincérité. « Où le mensonge a passé, déclare Diomède fièrement, je ne mets pas les pieds. » Et c'est cette sincérité devant soi-même et devant l'univers qui justifiera et résoudra chez lui toutes les contradictions, d'ailleurs plutôt formelles que réelles. Si Rémy de Gourmont a tellement accablé de ses railleries les hypocrites, c'est parce qu'il voyait en eux les seuls adversaires vrais de l'unique liberté qui compte : celle de penser.

Les Chevaux de Diomède sont un livre de transition où le poète symboliste, par d'insensibles mouvements, se transmue en un écrivain plus mûr, plus pensif et en même temps plus vivant. Il contient en germe pour ainsi dire toute l'œuvre future du styliste, du critique des mœurs, du conteur, du grammairien, du philosophe. Pour la commodité de l'examen, nous envisagerons à part le témoignage de ces activités si diverses, non sans faire d'avance observer ce qu'une telle méthode comporte fatalement d'artificiel et d'approximatif, lorsqu'il s'agit d'un homme aussi nuancé que Rémy de Gourmont,

que l'on retrouve entier en chacun de ses livres, aussi concret et sensible dans un ouvrage de philologie que subjectif et capable d'abstraction dans un poème. Un tact souverainement délicat varie seul le dosage, selon les exigences du genre.

*
* *

Ce qu'il y a de plus intéressant à observer, c'est la vie, la vie elle-même, sous la forme la plus directe et la plus fraîche : l'actualité. A condition, bien entendu, de savoir la regarder. Ce qui rend si morne la lecture des brillants chroniqueurs, dans le genre *moral* comme dans le genre *frivole*, c'est l'automatisme de leurs méthodes. Ils ont des formules de jugement toutes faites, qu'ils appliquent sur les événements, un jeu de conclusions tout prêt. Les plus indépendants en apparence obéissent, à leur insu parfois, aux préjugés d'une caste, d'un dogme, toujours à ceux du mensonge social. Et toujours cela leur cache une partie de la vérité : la plus secrète. Dès 1895, Rémy de Gourmont commença au *Mercure de France* la fameuse série de ses *Épilogues* (de toutes ses œuvres la plus connue), où il examinait les événements de tout ordre, en complète indépendance d'esprit, avec de l'opinion un dédain si total qu'il en pouvait quelquefois paraître agressif.

On sait combien se flétrissent vite d'habitude ces couronnes de feuillage déposées sur le tombeau du jour passé. Eh bien ! chez Rémy de Gourmont, rien de tel. Au contraire. Tout le monde demeura étonné de la rapi-

dité et de l'aisance avec laquelle cet érudit, ce poète, ce conteur aux imaginations précieuses s'adapta au genre nouveau qu'il avait choisi, s'y révéla un connaisseur infaillible de la vie quotidienne, dans ses nuances les plus fugitives. Et l'on peut relire aujourd'hui les plus anciennes de ces pages, elles n'ont rien perdu de leur verdeur, de leur intérêt. C'est que l'auteur n'a jamais écrit pour le simple plaisir d'amuser le public en fignolant un « morceau », mais pour dire quelque chose, élevant de misérables anecdotes, aujourd'hui parfaitement oubliées, à un plan supérieur où se dégage leur signification durable. Tout cela certes, non sans railleries, parfois féroces, avec un esprit merveilleux, une imagination d'artiste unie à un comique puissant. C'est toujours Diomède qui prend à partie Pascase le « catéchumène », et s'acharne sur ses illusions. Si vous ajoutez à cela une irréligion absolue, parfois persiffante, vous comprendrez qu'on ait souvent eu l'idée de le comparer à Voltaire. L'analogie n'est qu'apparente. Voltaire, en effet, aride et sans tendresse humaine, ricane sans cesse, et cela lui suffit. Il n'y a rien de profond ni de vivant en lui. C'est un homme d'esprit du XVIII^e^ siècle. Rémy de Gourmont au contraire, passionné de la liberté, ne raille guère au fond que ceux qui veulent la restreindre, les considérant comme des criminels sans rémission. Sensualiste et amoraliste, il ne voit pour l'humanité que la terre, il ne veut donc, ni qu'on y ajourne son bonheur, ni qu'on le limite. Toute sa verve (elle est inépuisable, mais loin de toujours rire, elle prend parfois un accent très grave, et indigné, et douloureux), se dépense

à montrer qu'un peu de bonne volonté, moins de sottise et d'obstination suffiraient à l'assurer, ce bonheur, relatif certes, mais le seul attingible : la liberté des mœurs. Il frappe et déboulonne nos idoles, les idoles verbales et niaises de la démocratie : le vertu (bien bonne pour les faibles, selon l'avis des puissants, qui s'en passent), la philanthropie, « l'horrible manie de la certitude », le progrès, la science, les droits de l'homme, etc., tous ces masques derrière lesquels, si l'on se penche un peu, l'on voit ricaner le visage cynique de la nécessité sociale. Ah! nous sommes loin de Voltaire. Passionné, ardent, implacable, tout pareil à Nietzsche, — qu'il ne découvrit d'ailleurs qu'une fois en pleine possession de sa pensée et chez qui donc il ne trouva, au lieu d'une révélation comme on l'a dit, qu'une confirmation éclatante et lyrique de ses propres idées, — Rémy de Gourmont se fit, à l'occasion du petit fait de la semaine, l'historien de notre sottise. Au fond, bien au fond de cet acharnement, je devine la pitié, l'indulgence (un peu méprisante), je ne sais quelle bonté supérieure émanée de la sagesse. Toujours comme dans Nietzsche, chez qui certains veulent voir aujourd'hui, si inexplicablement, un théoricien de la force brutale, un précurseur de la « Veltpolitik ».

Il ajouta aux *Épilogues* proprement dits les *Dialogues des amateurs*. C'est toujours le même art et la même pensée, mais la courbe suivie s'infléchit de plus en plus vers un désenchantement analogue à celui que l'on voit transparaître dans *Bouvard et Pécuchet*. Je ne le nie point, mais je me refuse de croire que Gourmont

s'y soit complu (1). Rien n'était, en effet, si opposé à sa nature que cet état négatif, qu'il semble prêter parfois à M. Delarue et à M. Desmaisons, ses protagonistes. Tout ce que l'on peut dire c'est que, peu à peu convaincu de l'inutilité de tout effort pour corriger les hommes de ce qu'il considérait comme leurs seules fautes : l'hypocrisie, la paresse d'esprit, leur lâcheté devant toute tyrannie, il y a renoncé mais sans se résigner. S'il était résigné, il n'aurait même plus de raillerie. Parallèlement lui est venue une indifférence plus calme encore, une tolérance plus large, bref toujours nuancée d'aristocratique dédain, une sérénité plus philosophique.

Mais des vertes et vives diatribes de 1895 aux pages apaisées de 1910, pendant ces quinze années de critique de nos mœurs, il n'a cessé d'appliquer dans ce même esprit la même méthode. Et cette méthode, il l'a découverte, il en a donné la théorie : c'est la dissociation des idées, moyen unique de se refaire une ingénuité spirituelle.

Nous vivons en effet dans un monde de notions si cristallisées, si ossifiées, qu'il faut, pour retrouver les éléments primitifs, les cellules vivantes de ces êtres artificiels, une puissance énorme de destruction et une aptitude non moins grande à tout réédifier suivant des rapports neufs, inattendus, mettant en évidence des analogies inobservées.

---

(1) Je n'en veux pour preuve que les *Lettres d'un Satyre*, sorte d'intermède aux *Dialogues des amateurs*, bouffonnerie exquise, d'un comique bizarre et impertinent, où rit à pleins éclats la libre joie païenne.

Je me suis demandé, dit-il déjà en 1901 (1), si j'étais capable de me conduire dans la vie et surtout de la juger comme si je ne savais rien, comme si mon intelligence ne s'était jamais arrêtée qu'aux choses pratiques, aux faits vus par mes yeux, sentis par tous mes sens? Je ne l'espère pas, mais j'y tâche, et je crois que c'est la seule méthode digne d'un esprit qui se veut libre : traiter tous les sujets comme si on les rencontrait pour la première fois; n'accepter aucune opinion toute faite; être celui qui s'instruit à mesure qu'il regarde; dissocier les idées et les actes; n'être dupe d'aucune construction : la mettre aussitôt en morceaux; n'avoir aucune croyance.

On a reproché à Rémy de Gourmont son acharnement à démontrer l'infirmité de notre nature, la persistance de nos erreurs, enfin le caractère inéluctable, décourageant, de la bêtise humaine; et certains même ont été jusqu'à prétendre discerner quelque chose de pervers dans cette attitude. Point de vue faux, comme tous ceux qui s'attachent à un détail et refusent d'embrasser l'ensemble. En réalité, des gens de parti lui en ont voulu des sarcasmes dont il avait écrasé leur prétention à annexer pour eux seuls la vérité, ils ne lui ont point pardonné son scepticisme. Mais entre eux et lui nulle hésitation n'est possible. Ils subordonnent la réalité à leur théorie, toujours plus ou moins utilitaire, et précaire; Gourmont a subordonné les théories à la réalité. Et pour être plus libre de ses mouvements, il a rejeté toute doctrine.

---

(1) *Épilogues*, 2e série, avril 1901 : *l'Heureuse ignorance*. Et il donnera plus tard la théorie complète de la *Dissociation des idées*.

***

Ce ne sont pas seulement les mœurs du moment qu'il a critiquées, mais, — parce qu'il avait le sens de l'histoire, — celles de tous les temps, et non pas seulement les mœurs, mais tout ce qui peut entrer dans le champ de la vision du philosophe, tout ce qui est vivant. Il est, par excellence, le critique. Et par ce terme je n'entends point le pédant, plus ou moins armé d'érudition, classant les productions de l'esprit au nom d'un goût une fois pour toutes fixé (c'est si commode!) mais l'homme cultivé et sensible qui, pour les mieux faire comprendre, les examine dans leur origine, en les dégageant de toutes les significations adventices qui leur furent données au cours des âges. C'est cette incessante revision des valeurs que Rémy de Gourmont a tentée, dans tous les domaines, et qui nous a valu : *Physique de l'amour* et *la Culture des idées*, *le Chemin de velours*, *l'Esthétique de la langue française* et *le Problème du style*, trois volumes de *Promenades philosophiques* et cinq volumes de *Promenades littéraires* (1), une véritable encyclopédie.

Élevé à la hauteur d'un principe rationnel de recherches, la dissociation des idées y reste son instrument favori. Admirable instrument d'ailleurs, soc irrésistible pour retourner la glèbe inerte de l'intelligence,

(1) Sans compter de nombreux articles dans tous les genres, encore inédits, matière de plusieurs volumes d'essais, dont nou espérons la publication posthume.

l'aérer, en refaire un sol vierge prêt aux fécondations nouvelles.

Qu'est-ce en effet que *Physique de l'amour*, cet essai sur l'instinct sexuel chez les animaux? sinon, en grande partie, une dissociation de l'idée d'instinct d'avec l'idée d'activité aveugle. L'observateur (1), en une série de cas judicieusement choisis et significatifs, montre que, au moment de se manifester dans l'acte le plus élevé qui soit permis à sa vie, l'animal fait preuve d'un discernement, d'une ingéniosité et d'une volonté telles qu'il faut bien lui reconnaître dès lors une faculté cérébrale infiniment plus rapprochée de notre intelligence que de l'automatique et fatal instinct. Cette conclusion, loin de briser la certitude déterministe de l'auteur, la renforce au contraire, en ce sens qu'elle le confirme dans sa croyance en l'unité de la nature. L'intelligence, moins abstraite qu'on ne le pense, et l'instinct, moins rigoureux qu'on ne l'imagine, tendent à se rapprocher, à se confondre en une seule et même puissance vitale.

Qu'est-ce que la *Culture des idées* (2)? sinon une série d'études entreprises, semble-t-il, dans l'ivresse de la découverte, pour essayer la théorie nouvelle et prouver son excellence? Je me souviens entre autres de l'essai particulièrement curieux : *le Succès et l'Idée de beauté*,

(1) Je dis *observateur*, parce que, malgré la grande majorité des cas où l'auteur ne parle que d'après l'expérience des autres, il fait sur les phénomènes relatés la même opération qu'il eût tentée sur le réel. Il observe à travers la vitre du récit, mais il observe.

(2) A cet ouvrage il convient de joindre, car elle s'y rattache étroitement, la deuxième partie du recueil : *le Chemin de velours*, intitulée : *Nouvelles dissociations d'idées*.

qui contient des pages d'une audace intellectuelle étonnante sur l'origine amoureuse de la sensation esthétique : à qui les lit avec ingénuité, elles ne donnent nullement l'impression du paradoxe; elles sont, malgré la souplesse de leur développement, d'une déduction rigoureuse. On a d'ailleurs remarqué — parfois pour lui en faire un grief — la tendance qu'avait Gourmont à chercher à tout objet de la connaissance, fût-il abstrait, des analogies avec les choses de l'amour, envisagées dans un esprit de liberté absolu. Il ne faut voir là cependant que la preuve du tact avec lequel il se mouvait dans sa propre imagination, la plus concrète qui fût : tout est vivant en effet, mais d'une vie plus ou moins active, ou ralentie, et c'est dans l'amour que s'exaltent, à un degré suprême et suivant tous leurs aspects, les forces de la vie : il est le microcosme où se retrouve l'image réduite et concentrée de la nature universelle.

Qu'est-ce que *le Chemin de velours*? sinon la réassociation de l'idée; *casuiste* avec l'idée : *homme de bon sens*. On a dit tant de sottises sur les Jésuites que cet irréligieux lui-même, qui ne semble pourtant pas éprouver envers eux une grande dilection, en a été agacé. Et il montre comment toute leur morale tant décriée pour la prétendue lâcheté de ses accommodements, n'est au fond qu'une tentative d'adoucir, avec un sens profondément psychologique de la nature humaine, la rigueur de la loi religieuse qui la veut réduire. Et il trouve, pour les définir, cette expression admirable : « Ils furent, dans le siècle, quelque chose comme le médiateur plastique de la

vieille philosophie. » A ceux qui, distraits par la verve, l'esprit et l'ironie de cette étude de quatre-vingts pages, voudraient y voir un paradoxe, faisons observer qu'elle suppose la lecture, assimilée, d'une énorme bibliothèque théologique. Tel bref portrait de dix lignes résume dix in-folios.

Enfin, on pourrait considérer les huit volumes des *Promenades*, globalement, comme une liste de révision des valeurs philosophiques et littéraires établies par les pédants. Avec quel sourire vengeur l'écrivain s'avance-t-il dans le temple, abattant ici une statue dont on voit qu'elle était creuse, malgré ses proportions démesurées, remettant là sur son socle telle figurine oubliée, d'un métal pur et de modelé délicat! Et il n'y met nul esprit de contradiction. Simplement, devant les phénomènes littéraires comme devant tous les autres, s'est-il placé avec l'ingénuité d'un être libre, se dépouillant de tous les préjugés accumulés au cours des âges par la paresse, l'obéissance, l'intérêt. Et comme il n'a rien à ménager, il dira tout crûment que *Manon Lescaut* est ennuyeuse et Alfred de Vigny pompeux et faux, alors que Guillaume de Machaut est un pur et doux poète quoique nous l'ignorions, parce qu'il vécut au XIV^e^ siècle, et Gongora un grand lyrique, quoique son nom soit devenu le synonyme de la boursouflure et de la préciosité. Presque partout, à l'origine de toutes ces perversions de la sensibilité, il dénonce la main perfide et niaise de cet être abominable : l'écrivain qui ne sait pas écrire, et qui hait tout ce qui apparaît sous une forme neuve, inattendue, vivante.

L'accroissement constant de son érudition (il ne cessa pas un jour de travailler, et il était devenu un des hommes les plus savants de ce temps), loin de le stériliser, ne lui a servi qu'à trouver davantage de points de vue originaux, qu'à multiplier le répertoire déjà si riche de ses analogies. Il suffit d'ouvrir un de ses livres à n'importe quelle page pour être surpris de l'aisance avec laquelle il circule à travers le nombre et la diversité de ses connaissances. Il s'en sert avec maîtrise, comme de preuves ou comme d'images (souvent les deux ensemble) sans jamais qu'apparaisse la moindre lassitude.

« Le peuple des hommes, a-t-il écrit (1), ne pense que des pensées déjà exhalées. » Mais lui, au contraire, a mis tout son amour-propre d'artiste à ne jamais répéter une chose trop admise, et c'est pour cela peut-être qu'on lui a reproché son goût du paradoxe. Il ne l'avait nullement. Le paradoxal est un homme qui joue sur les mots plutôt qu'avec les idées. Il lui est indifférent d'habiller une pensée banale et usée, pourvu qu'il lui trouve un vêtement brillant et inédit. Avoir étonné lui suffit. Rémy de Gourmont au contraire est bien trop courtois et mesuré pour vouloir étonner. Il ne cherche qu'à être sincère vis-à-vis de soi-même et vis-à-vis de ce qu'il considère : êtres ou choses, livres, faits, sentiments. Il dit alors ce qu'il a vu. Mais telle en est la valeur et la nouveauté, et la force de son style, qu'on a l'impression d'une chose absolument inattendue, qui d'abord déconcerte. Toute son œuvre est peut-être, en dernière ana-

(1) *Les Chevaux de Diomède : Les Roses.*

lyse, une série de dissociations découvertes par sa patience.

*
* *

Dès ses premiers ouvrages, Rémy de Gourmont avait manifesté pour les mots, pour les mots considérés en eux-mêmes indépendamment de l'idée qu'ils représentent, un amour particulier, raffiné jusqu'à la bizarrerie. N'avait-il pas été jusqu'à écrire :

Les mots m'ont peut-être donné de plus nombreuses joies que les idées et de plus décisives; — joies prosternantes parfois, comme d'un Boër qui, paissant ses moutons, trouverait une émeraude pointant son sourire vert dans les rocailles du sol: — joies aussi d'émotion enfantine, de fillette qui fait joujou avec les diamants de sa mère, d'un fol qui se grise au son des ferlins clos en son hochet : — car le mot n'est qu'un mot, je le sais, et que l'idée n'est qu'une image.

Ce rien, le mot, est pourtant le substratum de toute pensée; il en est la nécessité; il en est aussi la forme, et la couleur, et l'odeur; il en est le véhicule...

. . . . . .

Mais ce n'est pas pour cela que j'aime les mots : je les aime en eux-mêmes, pour leur esthétique personnelle, dont la rareté est un des éléments; la sonorité en est un autre. Le mot a encore une forme déterminée par les consonnes; un parfum, mais difficilement perçu, vu l'infirmité de nos sens imaginatifs (1).

Cette dilection d'écrivain symboliste, au lieu de se perdre plus tard au profit de je ne sais quel « dépouille-

(1) *L'Idéalisme : l'Ivresse verbale.*

ment classique » qui n'équivaut en réalité qu'à la sécheresse, se renforça au contraire, en devenant raisonnée. Les études qu'il fit plus tard en philologie romane, en linguistique générale, en sémantique, en phonétique approfondirent ce sentiment premier. Encore une fois, le poète avait eu l'intuition de ce que le philologue devait prouver : à savoir la beauté *physique* des mots, indépendamment de tout autre point de vue. Plus il examinait ce problème, en amoureux de la langue française, plus cette question du mot, du *mot pur*, lui apparaissait essentielle. Le mot est en effet l'élément dernier, irréductible, suprême. Il est l'atome, et comme tel, il entre dans les constructions les plus harmonieuses et les plus vastes du langage : on l'y reconnaît comme le grain de la pierre dans l'immense cathédrale. Il y a donc, pour tout esprit sensé qui comprend l'importance de l'intégrité d'une langue, — par exemple ici le français, — une nécessité vitale à ce que les mots restent purs, c'est-à-dire formés par le génie phonétique même de la race. *L'Esthétique de la langue française* est tout entière sortie de cette préoccupation, et c'est un ouvrage que tout bon Français devrait connaître : facile à lire et pittoresque comme un recueil de contes ou d'anecdoctes, il contient une somme d'érudition très vaste et surtout atteste un bon sens, une justesse de vues, un goût d'une certitude absolue, il respire un amour éclairé et à la fois jaloux de l'intégrité de notre langue, de sa tradition vraie. Ce n'est point un mince mérite, en une époque aussi furieusement utilitaire, et si ennemie des études classiques, que d'avoir montré le rôle irremplaçable joué par le latin

dans la formation de nos mots, et comment tous ceux qui entrent désormais dans le vocabulaire sans avoir passé par ce filtre y pénètrent par effraction et risquent à la longue d'altérer notre pensée même. Opinion qui me semble avoir trouvé sa forme définitive dans un passage des *Épilogues* :

> Il est inexact de dire que le français est dérivé du latin. Le français est du latin modifié par la vie. Nous parlons latin. C'est par des changements imperceptibles que, d'année en année, au cours des siècles, le latin est devenu le français d'aujourd'hui. Apprendre le latin, c'est remonter à la plus ancienne forme connue de la langue que nous parlons maintenant; ce n'est pas apprendre une autre langue (1).

En même temps que le philologue se livrait à ce travail patient et savant, l'artiste, dans *le Problème du style* et dans quelques autres essais, raillait de façon impitoyable quoique légère les naïfs professeurs qui parlaient d'enseigner l'art d'écrire comme on enseigne les convenances ou le jeu de dominos. Et ce subtil, à qui nul objet complexe ne semblait pouvoir dérober ses éléments premiers, s'offre le délicat plaisir, — ayant analysé d'aussi près que possible et de plus près que personne autre les *alliages* de quelques-uns de nos grands écrivains, — de montrer que tous ces procédés ne servent qu'à rendre plus sensible, l'ayant plus étroitement isolée, l'existence d'une sorte d'alchimie, où agit seule l'inconnaissable force du subconscient, l'inspiration.

---

(1) *Épilogues*. 2e série, février 1901, *l'Agonie du grec*.

*
* *

Quelque importants qu'ils fussent en eux-mêmes et par l'énorme préparation documentaire qu'ils supposent, ces nombreux essais ne suffirent pas à absorber toute l'activité de Rémy de Gourmont, qui semblait inépuisable. Il en restait encore assez pour la consacrer à des œuvres de moindre envergure, mais non moins parfaites : romans, contes et poèmes, et qui, à elles seules, auraient rendu célèbre l'écrivain qui s'en fût tenu là. C'est que Gourmont s'y abandonne, sans autre modérateur que son goût instinctif, qui est d'une étonnante sûreté, à toutes les fantaisies de son imagination, et notamment au plaisir de s'enchanter par de belles phrases, subtiles, insinuantes, harmonieuses. Il ne faut pas chercher dans ces livres ce qu'on a l'habitude de trouver dans les romans proprement dits : c'est-à-dire une intrigue facile à suivre, des caractères assez décisivement tracés pour être reconnus tout de suite, de la psychologie de tout repos. Ce sont, au contraire, comme dans *les Chevaux de Diomède*, des caractères d'exception, des psychologies raffinées, des aventures moins réelles que possibles. Rémy de Gourmont a toujours eu un goût de solitaire pour tout ce qui est rare, inédit, tout ce qui se tient à l'écart, ce qui s'exprime à peine. Certes, *le Songe d'une femme* et surtout *Un cœur virginal* sont transposés sur un registre moins haut que *les Chevaux de Diomède*. Ils ont une apparence plus moderne, plus familière aussi, et le sentiment exquis de la nature qui s'y manifeste y

fait circuler comme l'air d'une atmosphère plus accessible que naguère. N'importe, l'ensemble reste distant, fermé, aristocratique. C'est un mets pour les très délicats.

Quant à *Une nuit au Luxembourg*, il est difficile d'imaginer quelque chose de si parfaitement réussi, harmonieux, juste de ton. C'est une « légende sceptique » aux allures de rêve, un conte philosophique qui se déroule dans une lumière d'Élysée. Il y a de la magie vraiment dans ces insinuations de pensées, dans ces causeries troubles et troublantes, dans cette sérénité, dans cette indécision où nous sommes laissés, soulevés à demi du sol du réel. C'est un chef-d'œuvre.

Les poésies proprement dites de Rémy de Gourmont tiennent dans un seul recueil : *Divertissements*, embrassant une période de plus de vingt années. C'est assez dire que l'écrivain ne composa de vers que vraiment sous la pression des circonstances, inspiré par un beau jour, une rencontre agréable, un air de musique, on ne sait quoi. Mais il n'y faut voir cependant, tellement ces confidences sont enveloppées dans les triples voiles de l'allusion, du symbole, des préciosités rythmiques, que les jeux, parfois ravissants, d'un virtuose pour qui la poésie est surtout une évocation d'états d'âme impondérables, par les mots, par le seul magnétisme des mots. D'ailleurs, il est plus à son aise dans la forme du poème en prose, et il y est, si je puis dire, plus poète.

Enfin, je n'omets point de citer *Couleurs*, cette série de contes dont chacun réalise, par le choix des images employées, l'accent de la phrase, je ne sais quelle sugges-

tion encore, une « sorte de rythme » particulier, évocateur d'une « couleur locale » une fois posée : blanc, jaune, violet, etc. Le rythme! Toute la question n'est-elle pas là en effet, pour un styliste-né? Rémy de Gourmont en savait l'importance essentielle, vitale, dans l'élaboration de l'œuvre d'art, lui qui a écrit, dans la préface de *Couleurs*, précisément :

> Il n'est point d'art inférieur. Un article peut être un poème, dès qu'on lui a assigné le rythme sur lequel il déroulera sa brève pavane. Le rythme trouvé, tout est trouvé, car l'idée s'incorpore à son mouvement, et le peloton de fil ou de soie se forme sans que la conscience d'un travail soit quasi intervenue.

Peut-on donner plus juste et plus ingénieuse solution du « problème du style »? C'est que Gourmont est un grand styliste.

*
* *

Quel que soit en effet son talent de poète, de conteur, de romancier, de philologue, de critique, ce que l'on admire le plus en Rémy de Gourmont c'est la qualité de son style. Et avec juste raison. Car on acquiert bien des choses, et on peut imiter bien des manières, mais on ne se fait pas un style. On l'a tout de suite. Dès ses tout premiers ouvrages, les plus perspicaces devinèrent quel maître serait Gourmont. Il ne faut pas être dupe ici de certaines formules précieuses, contournées, obscures, sacrifice aux modes du moment, mais bien plutôt admirer au contraire avec quelle rapidité la syntaxe, robuste et vivante, dégage sa souple ligne latine des oripeaux

brillants qui la voilent. Dès *Lilith* elle est nue, parfaite et classique. Je l'ai dite latine expressément, et non française, parce que Gourmont fut, avec Mallarmé et quelques autres, un des écrivains les plus attachés à redonner à la phrase analytique française, dans la mesure où s'en prêtait le génie, la flexible articulation, l'attaque mordante par l'inversion, les retours, tout l'onduleux de la phrase synthétique latine.

La propriété des termes n'a pas de secret pour lui : jamais un mot blafard, inexpressif, ou de douteuse formation ne vient ternir la netteté du discours, qui supporte aisément la double épreuve de la lecture et de la méditation. L'expression adhère à la pensée avec une apparence d'exactitude absolue, encore renforcée par l'allure décidée de la phrase elle-même, qui jamais ne traîne, perdue à la recherche d'une image. Gourmont sait toujours parfaitement ce qu'il veut dire, et ses plus longs circuits, lorsqu'il semble oublier son but, ne l'y ramènent qu'avec plus de force. Si cela ne devait m'entraîner trop loin, j'aimerais montrer que dans ce style où « l'idée s'incorpore » si étroitement « à son mouvement », comme dans les cellules de ce cerveau si sensible, ce sont les images qui sont maîtresses ; et montrer aussi comment elles imposent à la phrase qui les exprime le rythme infiniment délié de leurs associations subtiles, de leurs fuyantes analogies, et comment à leur tour elles subissent l'influence du mouvement ainsi créé par elles. Ce sont choses que l'on vérifie aisément à la lecture, mais dont l'analyse gâterait le plaisir qu'elles donnent. Un artiste comme Rémy de Gourmont est extraordinai-

rement sensible à ces réactions aux réciprocités infinies, et c'est merveille comme son écriture classique et lucide s'est prêtée à en exprimer les nuances, qui eussent plutôt semblé du domaine de l'écriture compliquée.

Mais toutes ces explications n'expliquent pas l'essentiel. Il rayonne autour des mots, autour des phrases comme une atmosphère invisible, un enchantement que l'on subit avec douceur et qui dérobe toujours son secret lorsqu'on croit l'avoir saisi. C'est une harmonie à la fois intellectuelle et musicale, je ne sais quoi, qui force à dire que le style de Gourmont est d'un magicien.

*
* *

Les dernières années de sa vie, il travaillait avec la même abondance, la même sérénité, le même talent. Que dis-je? il semblait qu'il se fût renouvelé. Pour écrire la série des *Lettres à l'amazone*, il avait retrouvé le juvénile génie qui inspira *les Chevaux de Diomède*. Ce recueil épistolaire n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre de pénétration et de sensible intelligence sur les choses de l'amour. Je n'hésite pas à placer le fameux traité de Stendhal bien au-dessous de cette merveille d'acuité psychologique et de divination poétique. Jamais personne ne n'est aventuré si avant dans l'analyse de ces sentiments inextricables, — où l'artifice se mêle à la nature, — que, dans un cœur d'homme civilisé, on appelle sommairement l'amour. Jamais on n'avait encore si exactement et ingénieusement démonté ce mécanisme enchevêtré de velléités, de désirs, de pensées, de sou-

venirs, de rêves. Tout semble gros, approximatif et vague en comparaison.

Quand nous croyons aimer un autre être, c'est nous-même que nous aimons. Et comme cet autre être subit la même illusion vis-à-vis de nous, les deux amants, en croyant se donner, en croyant se prendre, ne font que se prendre à eux-mêmes pour se donner à leur propre égoïsme. Découvrons cette vérité méconnue qu'on n'aime que soi, qu'on n'aime que l'idée qu'on se fait de soi vu par l'être que l'on désire.

. . . . . .

C'est peut-être la base psychique de l'amour que cette rénovation de soi-même par l'amant. Nous ne nous reconnaissons bien que là, dans ces yeux qui nous désirent, car nous ne pouvons nous connaître directement. Le creux de notre conscience n'est pas un meilleur miroir que le creux de notre main. Mais les yeux, quel miroir! Et pour que notre image lui revienne favorable, comme l'amant sait la parer, pour qu'elle lui plaise et plaise aux yeux où il la dépose! Je ne parle pas de la simple image physique, de l'image d'apparence, mais de cette autre image, plus riche et plus totale, qui renferme aussi nos gestes et nos paroles, nos sourires et nos intentions, nos regards et nos rêves, de cette image mobile dont les minutes ne se ressemblent pas. Elle est nous-même et elle est l'image de ce que nous croyons lire dans des yeux qui ont lu notre âme dans nos yeux. Vous voyez le jeu de glaces, amazone aux regards subtils!... On ne peut savoir où commencent les rayons, ce qu'ils apportent et ce qu'ils remportent, le jeu est inextricable et nous sommes, au même moment, le Pygmalion d'une statue et la statue d'un Pygmalion. *(Lettres à l'amazone : Soi-même.)*

« Vous voyez le jeu de glaces... » Toute la série est sur ce ton. Pourtant, même dans l'extrême ténuité du raffinement, même dans les digressions les plus audacieuses de la cérébralité, Gourmont reste simple, sincère, familier même. Il nomme toutes choses par leur nom, il ne s'effare de rien. Et il semble qu'il soit demeuré, avec sa formidable culture, un adolescent qui regarde la vie dans l'absolue ingénuité de son jeune désir.

*
* *

Enfin, pour terminer cette étude, je dirai un mot de son œuvre suprême, parue à peine quelques semaines avant sa mort : *Pendant l'orage*. Ce sont des pages, écrites au jour le jour depuis la guerre, et toutes frémissantes de l'indignation éprouvée en face du crime allemand. Gourmont nous dit l'angoisse d'une vie désormais sans but, d'un passé qui n'a plus de sens, de tant de choses aimées disparues, privées de leur couleur. Écoutez cet aveu terrible et émouvant :

FANTOME

Il y a entre ma vie présente et le passé un rideau de brouillard que d'un geste je m'efforce parfois de dissiper un instant. Mais il est si épais que je parviens rarement à y creuser une étroite meurtrière par où je puisse, l'espace d'un éclair, apercevoir les choses d'autrefois. Je pourrais dire tout simplement, abandonnant une image trop difficile à bien préciser, que le passé, qu'hier encore je touchais, avec lequel je vivais sans effort, le rappelant vers moi d'un signe aussitôt obéi, ce passé sans lequel le présent n'a plus d'assise et chancelle, n'existe pas et, chose extraordinaire, n'a jamais

existé. Alors comment est-ce que je vis, puisque le présent dépend du passé, comme un fils dépend de son père? Mais c'est bien simple, je ne vis pas, je ne suis qu'un fantôme qui flotte dans l'air, sans consistance, sans formes précises, à l'état d'essai ou de résidu de vie. Ses efforts pour se relier aux choses et en prendre connaissance sont rarement heureux. Quand il croit s'être accroché à quelque souvenir, à quelque témoin d'hier non encore pulvérisé, cette épave, tout à coup échappe à ses doigts de fantôme et, fantôme elle-même, fond dans l'air épais, se répand en vapeur, en quelque chose de mou et de fluide, qui s'en va. Parfois ce pauvre être désemparé arrive à saisir un livre dans sa bibliothèque, un livre jadis aimé dont il se propose un grand plaisir, mais à mesure qu'il lit les pages de jadis, ce plaisir rancit, comme un parfum qui peu à peu tourne à l'aigre. Et les êtres qu'il rencontre lui disent, d'une voix d'au delà : « Nous sommes tous ainsi, tous nous avons pareille aventure, nous flottons et nous flotterons, fantômes, éternellement ». C'est un cauchemar, assurément, un cauchemar. Je me réveillerai, car il faut que je me réveille.

Hélas! il ne s'est point réveillé. Mais la maladie qui l'emporta n'eût pas eu ce pouvoir si le coup porté auparavant n'avait pas été si rude. Dans tout ce livre pieux et grave se fait jour, avec une pudeur pathétique, un patriotisme d'autant plus pur qu'il n'avait jamais eu l'occasion de s'exprimer directement. C'est que Gourmont, comme tous les êtres très délicats, éprouvait une répugnance particulière à faire étalage de ses sentiments profonds. Il ne lui avait jamais semblé nécessaire de faire à sa patrie la déclaration publique d'un amour dont sa vie même et son labeur énorme étaient la preuve quotidienne et silencieuse. Artiste, il servit la langue et philosophe, la pensée du cher pays de France.

Il ne faut pas omettre d'ailleurs que, à mesure qu'il s'avançait dans la vie, Gourmont sans prendre précisément parti dans les questions de la politique, s'y intéressait, et s'amusait à en débrouiller les problèmes. Ceux qui ont suivi sa collaboration proprement journalistique savent l'évolution qu'il avait accomplie dans cet ordre d'idées, et cela, bien entendu, sans rien renier de ses tendances d'humaniste et d'aristocrate. Et, quoique *Pendant l'orage* soit un livre que les plus terribles des circonstances aient suscité, il est aussi l'aboutissement logique d'un mouvement de pensée très normal, et la preuve suprême, à défaut d'autres, que notre auteur ne fut nullement un abstracteur de quintessence, un égoïste penseur de tour d'ivoire, mais un vrai contemporain, fraternellement soucieux de nos joies et de nos angoisses. Et si j'avais à résumer d'un mot mon opinion, je dirais qu'en écrivant *les Chevaux de Diomède*, *le Chemin de velours*, *les Épilogues*, *l'Esthétique de la langue française*, *Une nuit au Luxembourg*, *la Culture des idées*, *les Lettres à l'amazone*, Rémy de Gourmont a servi sa patrie à sa manière, qui n'est pas à la portée de tout le monde, en lui dédiant sans réserve son génie subtil, sa vie et toute son œuvre : quarante beaux livres chargés de pensée, de science et de rêve, dans une langue magique.

ÉMILE VERHAEREN

Depuis fort longtemps, et bien avant que l'alliance de 1914 vînt resserrer ces liens intellectuels et moraux, Belges et Français ne formaient qu'un même peuple littéraire. Les Lemonnier, les Maeterlinck, les Eekhoud, les Verhaeren faisaient partie de notre pléiade, suivaient nos « mouvements », se distinguaient de moins en moins de nos écrivains, et leurs succès intéressaient autant la gloire de la pensée française que s'ils eussent été Tourangeaux ou Languedociens. En ce qui concerne Verhaeren, cette remarque a plus de portée que pour d'autres; car, encore qu'il fût, comme je vais l'expliquer, demeuré Flamand, résolument et jusqu'aux fibres les plus secrètes de son être, il adorait la France comme une seconde patrie. Il nous faisait de fréquentes visites, passait de longs mois dans une propriété qu'il avait à Saint-Cloud, et cultivait dans les milieux parisiens des amitiés ferventes. Il était impossible d'ailleurs, lorsqu'on l'avait connu, de ne pas aimer cet homme si vivace, dont la générosité, la sincérité et la bonté animaient les yeux ingénus et brillants, la voix chaude et

profonde, toute la personne vibrante d'une perpétuelle ardeur pour les choses belles et nobles.

Qu'il ait trouvé la mort dans une gare, sous les roues d'un wagon, de la façon que l'on sait, cette fin à quelque chose de sauvagement ironique si l'on songe qu'il a, toute sa vie, célébré dans ses vers le caractère intense et le terrible resplendissement des paysages industriels, du machinisme moderne, et qu'il était partagé entre l'enthousiasme que lui procurait cette beauté étrange et excessive et la pitié que lui inspirait l'humanité misérable obligée de vivre dans ces enfers de feu, d'acier et de fumées. Le destin seul peut se permettre de telles railleries sinistres.

Si j'avais à résumer d'un mot la pensée et l'esthétique d'Émile Verhaeren, je dirais qu'il a été sur toutes choses profondément et presque uniquement de sa race. Flamand pur, de naissance et d'origines, il n'a pour ainsi dire pas tenté d'incursions en dehors de sa propre psychologie, et tous les efforts qu'il a faits pour sortir de soi-même par la curiosité, par la tendresse humaine, par le lyrisme enfin, n'ont fait que rendre plus apparentes, et dans son inspiration et dans son style, les qualités qu'il devait à sa race : la franchise, l'ingénuité, l'ardeur pour les grandes idées, une sensibilité toujours prête à vibrer, et le farouche amour de la justice.

Est-ce à dire qu'il ait été monotone? Nullement. Il a été simple, voilà tout. Une seule clef ouvre la première porte, et toutes les chambres se commandent. Il n'a pas dévié de son idéal premier. Nulle carrière n'est plus facile à suivre que la sienne, plus unie, plus harmo-

nieuse. Son histoire personnelle est celle même de son œuvre, elle ne s'en sépare pas un instant. Jamais il n'a écrit quelque chose qu'il n'ait pas eu envie d'écrire, qui ne se fût longuement d'avance imposé à sa pensée par une nécessité pour ainsi dire organique. Toute son œuvre, dont la véhémence a paru à certains toucher parfois à l'emphase et à la rhétorique, n'est que le reflet, immédiat et fidèle, de ses émotions, de ses ardeurs, de ses idées. Je vais tenter d'en retracer ici la courbe très simple.

⁂

Dès ses premiers livres : *les Flamandes*, *les Moines*, *les Bords de la route*, Émile Verhaeren semble avoir trouvé, sinon sa voie, tout au moins le sentier qui tout droit y conduit. Il célèbre son pays et, presque sans le vouloir, les deux tendances essentielles qui s'y font jour : le mysticisme et la sensualité. Après tout, ce double idéal n'est déjà point si contradictoire. Il procède d'une source identique, mais qui se précipite le long de deux versants opposés. Si l'ardeur du tempérament trouve son expression fatale dans la sensualité, celle de l'âme, celle de l'être intérieur a le mysticisme pour but immédiat; et il n'est pas rare de voir les grands sensuels devenir de grands mystiques. Rien de plus naturel que l'évolution de don Juan. L'histoire morale des Flandres concilie ces deux tendances, ou tout au moins les équilibre. N'oublions pas que nous sommes au pays de Van Eyck et de Rubens, au pays de Bruges et d'Anvers.

Dès ses premiers pas dans la carrière littéraire, Émile Verhaeren ressentit cette vérité et tenta de l'exprimer. Il faut bien le reconnaître, et je le reconnais volontiers, la forme du débutant n'était pas à la hauteur de son inspiration. Il n'était pas encore dégagé de la technique parnassienne, ni de l'influence d'une certaine littérature à la fois réaliste et superficiellement macabre, qui data très vite. Ce n'est que dans les poèmes suivants : *les Soirs*, *les Débâcles*, *les Flambeaux noirs*, que son inspiration s'affirme plus nette et plus personnelle, en même temps que sa forme se fait plus vigoureuse et plus originale. Ce ne sont déjà plus seulement les décors de son pays, ou ses souvenirs historiques, ou ses témoignages d'art qui le frappent, mais ce qu'il y a dans ce décor, l'atmosphère qui en baigne les contours, les suggestions qu'il impose à l'esprit du spectateur, l'âme en un mot.

Mais c'est surtout dans cette série qui contient *les Villages illusoires*, *les Apparus dans mes chemins*, *les Vignes de ma muraille* que le poète conquiert sa personnalité intégrale et apparaît nettement dégagé de toute imitation, de toute réminiscence, de toute influence même. Il faut bien le dire, ces poèmes sont terribles. Les visions qu'a imposées à l'écrivain sa terre natale sont certes reconnaissables en leurs éléments primitifs, mais elles sont déformées, transposées dans un sens pathétique, sombre et funeste, et leur caractère tient de l'hallucination. La moindre chose qu'il voit lui apparaît fantomatique, épouvantable, traversée de frissons mystérieux. Les personnages les plus familiers, tels que les gens de

petits métiers campagnards, par exemple : forgerons, cordiers, etc., deviennent pour lui, au delà de ce qu'ils semblent immédiatement, le symbole de quelque chose de secret qui glace l'imagination. Si vous ajoutez à cela que Verhaeren emploie un vers nouveau, de son invention (le vers qui sera désormais le sien et que personne d'autre ne pourra imiter sans ridicule), un vers absolument libéré, d'aspect rude et raboteux, au souffle violent, aux rythmes très nets encore qu'insolites, vigoureusement martelé, plein d'assonnances insistantes jusqu'à la fatigue, un vers étrange mais qui s'accorde de la façon la plus adéquate à ce genre de sujets, vous comprendrez que tout conspire à rendre ces poèmes absolument uniques. Et le fait est que le public ne s'y trompa point et que, fort discuté, attaqué par les uns qui lui reprochaient son mépris des règles, exalté par les autres qui vibraient de sa fougue, il fut tout au moins admis comme un Barbare, avec tout ce que ce mot comporte d'estime effrayée et secrète pour ce qu'on lui découvre d'ingénu, de véhément, de puissant et de neuf. Qu'on en juge par cette pièce, où passe comme le souffle physique de la tempête, son ronflement épouvantable.

LE VENT (1)

Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant novembre,
Sur la bruyère infiniment
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,

(1) *Les Villages illusoires.*

En souffles lourds, battant les bourgs,
Voici le vent,
Le vent sauvage de novembre.

Aux puits des fermes,
Les seaux de fer et les poulies
Grincent;
Aux citernes des fermes,
Les seaux et les poulies
Grincent et crient
Toute la mort, dans leurs mélancolies.

Le vent râfle, le long de l'eau,
Les feuilles mortes des boulcaux,
Le vent sauvage de novembre;
Le vent mord, dans les branches,
Des nids d'oiseaux :
Le vent râpe du fer
Et peigne, au loin, les avalanches,
Rageusement, du vieil hiver,
Rageusement, le vent,
Le vent sauvage de novembre.

Dans les étables lamentables,
Les lucarnes rapiécées
Ballottent leurs loques falotes
De vitres et de papier.
— Le vent sauvage de novembre! —
Sur sa butte de gazon bistre,
De bas en haut, à travers airs,
De haut en bas, à coups d'éclairs,
Le moulin noir fauche, sinistre,
Le moulin noir fauche le vent,
Le vent,
Le vent sauvage de novembre.

Les vieux chaumes, à cropetons,
Autour de leurs clochers d'église,
Sont ébranlés sur leurs bâtons;
Les vieux chaumes et leurs auvents
Claquent au vent,
Au vent sauvage de novembre.
Les croix du cimetière étroit,
Les bras des morts que sont ces croix,
Tombent comme un grand vol,
Rabattu noir, contre le sol.

Le vent sauvage de novembre,
Le vent,
L'avez-vous rencontré, le vent,
Au carrefour des trois cents routes,
Criant de froid, soufflant d'ahan,
L'avez-vous rencontré, le vent,
Celui des peurs et des déroutes
L'avez-vous vu, cette nuit-là,
Quand il jeta la lune à bas,
Et que, n'en pouvant plus,
Tous les villages vermoulus
Criaient, comme des bêtes,
Sous la tempête?

Sur la bruyère infiniment,
Voci le vent hurlant,
Voici le vent cornant novembre.

Il y a, dans les admirables tableaux de Breughel le Vieux, et aussi dans ceux d'un de ses fils spirituels, le moderne Laermans, quelque chose que Verhaeren — le Verhaeren de cette époque de sa vie, de 1891 à 1897, — rappelle : une sorte d'angoisse mystérieuse, venue on ne

sait d'où, et qui terrifie à la longue si on ne réagit point. On retrouve aussi ce frisson, quoique beaucoup moins intense, dans les premiers drames de M. Maeterlinck. Est-ce le paysage flamand qui en est l'inspirateur? Oui, sans doute, quand y sévit l'hiver gorgé de pluie et de neige et lacéré de vent et qu'il y crée cette atmosphère molle et glacée, que l'imagination des hommes qui la respirent peuple naturellement de fantômes. Pour l'instant, Verhaeren est tout entier soumis à cette influence morbide, et ce n'est pas un des contrastes les moins saisissants de cet art que l'opposition qu'il y a entre la violence sauvage, l'irréductible santé de ses images et de son style et le caractère déprimant des sujets qui alimentent son inspiration. S'il avait toujours suivi cette voie, elle ne l'aurait pas mené loin, ou peut-être l'eût-elle mené trop loin au contraire, jusqu'à un vertige de folie. Mais il y a dans tout cela un élément de salut, qu'il me faut ici faire ressortir.

Parmi les pièces de ces poèmes étranges et ténébreux, qui n'exaltent si l'on peut dire que les charmes de l'horreur, il en est quelques-unes qui ne sont pas seulement des frissons d'hallucinations : elles ont un sens, un sens très net. Elles opposent au paysage et à son influence délétère un personnage, une sorte de héros. Ce personnage est toujours un type familier, un homme d'un métier de là-bas, en quelque façon sorti du paysage même : passeur d'eau, meunier, sonneur, menuisier, fossoyeur, etc.; mais par une déformation volontaire, le poète le hausse jusqu'à une signification emblématique. Ainsi le menuisier devient-il une sorte de sym-

bole de la science humaine réduite au pur jeu de la connaissance.

Le menuisier du vieux savoir
Fait des cercles et des carrés,
Tenacement, pour démontrer
Comment l'âme doit concevoir
Les lois indubitables et fécondes
Qui sont la règle et la clarté du monde.

Le fossoyeur enterre les espoirs et les passions de l'humanité. Quant au cordier, grandi jusqu'à des proportions colossales, il sera l'homme même du paysage, et si je puis dire l'allégorie du poète lié à toutes les choses par les fils qu'il y jette de la sympathie et du savoir. Ce qui est beau c'est que, cette abstraction, Verhaeren la *voit*, comme chose concrète, palpable, sensible et il rend tout : idée, sentiment, sensation, avec la même force évocatoire :

LE CORDIER (1)

Dans son village, au pied des digues,
Qui l'entourent de leurs fatigues
De lignes et de courbes vers la mer,
Le blanc cordier visionnaire
A reculons, sur le chemin,
Combine, avec prudence, entre ses mains,
Le jeu tournant de fils lointains
Venant vers lui de l'infini.

(1) *Les Villages illusoires.*

Là-bas.
En ces heures de soir ardent et las,
Un ronflement de roue encor s'écoute.
Quelqu'un la meut qu'on ne voit pas;
Mais parallèlement, sur des râteaux,
Qui jalonnent, à points égaux,
De l'un à l'autre bout la route,
Les chanvres clairs tendent leurs chaînes
Continuement, durant des jours et des semaines.
Avec ses pauvres doigts qui sont prestes encor,
Ayant crainte parfois de casser le peu d'or
Que mêle à son travail la glissante lumière,
Au long des clos et des maisons,
Le blanc cordier visionnaire,
Du fond du soir tourbillonnaire,
Attire à lui les horizons.

Les horizons? Ils sont là-bas:
Regrets, fureurs, haines, combats,
Pleurs de terreur, sanglots de voix,
Les horizons des autrefois
Sereins ou convulsés :
Tels les gestes dans le passé.

Alors le cordier-poète évoque le passé, la vie ardente des âges anciens de l'histoire, puis le présent, puis l'avenir, un avenir de paix et de sérénité. Mais je veux seulement citer les strophes où il parle du présent, du présent scientifique de notre vie moderne :

Voici — c'est un amas de feux qui se démènent,
Où des sages, ligués en un effort géant,
Précipitent les Dieux pour changer le néant
Vers où tendra l'élan de la science humaine.

Voici — c'est une chambre où la pensée avèr
Qu'on la mesure et qu'on la pèse exactement,
Que seul l'inane Éther bombe le firmament
Et que la mort s'éduque en des cornets de verre.

Voici — c'est une usine; et la matière intense
Et rouge y roule et vibre en des caveaux
Où se forgent d'ahan les miracles nouveaux
Qui absorbent la nuit, le temps et la distance.

Voici — c'est un palais de lasse architecture
Ployé sous les cent ans dont il soutient le poids,
Et d'où sortent, avec terreur, de larges voix
Invoquant le tonnerre en vol vers l'aventure.

Donc, très nettement déjà, se fait jour la préoccupation de Verhaeren de comprendre et d'aimer les tentatives et les acquisitions de la science moderne : le laboratoire et l'usine comme le livre ou la formule algébrique. Et je crois que voilà désormais les sources de son inspiration. Flamand jusqu'au fond des veines, sa sensualité revêtira ce caractère d'imagination violente jusqu'au délire à quoi nous devrons : *les Villes tentaculaires, les Visages de la vie et les Campagnes hallucinées*, tandis que son mysticisme s'enthousiasmera pour les abstractions scientifiques, qu'il revêtira d'ailleurs d'une éclatante parure d'images concrètes, en telles pièces de *la Multiple splendeur*, *les Rythmes souverains*, *les Forces tumultueuses*. Tout naturellement, sans le moindre effort, la fusion entre ces deux tendances s'accomplira dans ces poèmes où il célèbre la beauté caractéristique des grands paysages industriels. Dans cet ordre d'idées,

les citations entraîneraient trop loin, mais ceux qui voudraient bien suivre l'œuvre de Verhaeren pas à pas seraient très frappés de voir par quelle évolution insensible le poète, qui envisagea d'abord l'humanité habitante de ces paysages terribles comme une simple victime des puissants (hommes de pouvoir et d'argent, assis à leurs comptoirs ou au fond de leur cabinet), en vint à la considérer — sous l'influence d'un optimisme scientifique et moderniste à l'Émerson, à la Maeterlinck — comme l'ouvrière plus ou moins consciente, mais nécessaire et très noble, et très *à sa place*, d'un grand œuvre futur de beauté, d'harmonie, de paix.

Verhaeren croyait en la science, un peu comme Victor Hugo et comme Zola, dont il partageait les idées sociales. Ayant perdu la foi, son mysticisme, inemployé, dériva vers « la nouvelle idole ». Il y avait été amené par son imagination, qui lui avait si vivement représenté l'énormité matérielle et le brûlant vertige des réalisations accomplies. On sait d'ailleurs, par l'exemple d'un Wells, d'un Rosny, combien les découvertes scientifiques peuvent exalter les cerveaux et servir des fins esthétiques. Mais plus il allait dans la vie, plus s'élevait en noblesse et en sérénité sa conception de l'univers, et plus il tendait à ne considérer la science que comme un instrument en vue du bonheur humain. Les fameuses controverses sur sa « faillite » le laissaient indifférent. Il avait, en pleine modernité féroce, les sentiments et les illusions d'un homme de 1848. Ce n'était point cependant un naïf, il n'ignorait rien des luttes et des compétitions formidables de l'égoïsme universel, mais il avait néanmoins con-

fiance en l'avenir, il faisait un très large crédit à une humanité enfin délivrée de ses mauvais instincts, précisément par le culte de l'étude et le désintéressement scientifique.

LA RECHERCHE (1)

. . . . . .

C'est la maison de la science au loin dardée,
Obstinément, par à travers les faits jusqu'aux idées.
Avec des yeux
Méticuleux ou monstrueux,
On y surprend les croissances ou les désastres
S'échelonner, depuis l'atome jusqu'à l'astre.
La vie y est fouillée, immense et solidaire,
En sa surface ou ses replis miraculeux,
Comme la mer et ses gouffres houleux
Par le soleil et ses mains d'or myriadaires.

Chacun travaille, avec avidité,
Méthodiquement lent, dans un effort d'ensemble:
Chacun dénoue un nœud, en la complexité
Des problèmes qu'on y rassemble;
Et tous scrutent et regardent et prouvent,
Tous ont raison — mais c'est un seul qui trouve!

Ah! celui-là, dites! de quels lointains de fête
Il vient, plein de clarté et plein de jour,
Dites! avec quelle flamme au cœur et quel amour
Et quel espoir illuminant sa tête;
Dites! comme à l'avance et que de fois
Il a senti vibrer et fermenter son être
Du même rythme que la loi
Qu'il définit et fait connaître!

(1) *Les Villes tentaculaires.*

Comme il est simple et clair devant les choses
Et humble et attentif, lorsque la nuit
Glisse le mot énigmatique en lui
Et descelle ses lèvres closes;
Et comme, en s'écoutant, brusquement, il atteint,
Dans la forêt toujours plus fourmillante et verte,
La blanche et nue et vierge découverte
Et la promulgue au monde ainsi que le destin.

Et quand d'autres, autant et plus que lui,
Auront à leur lumière incendié la terre
Et fait crier l'airain des portes du mystère,
— Après combien de jours, combien de nuits,
Combien de cris poussés vers le néant de tout,
Combien de vœux défunts, de volontés à bout
Et d'océans mauvais qui rejettent les sondes —
Viendra l'instant, où tant d'efforts savants et ingénus,
Tant de génie et de cerveaux tendus vers l'inconnu,
Quand même, auront bâti sur des bases profondes
Et jaillissant au ciel, la synthèse des mondes!

C'est la maison de la science au loin dardée,
Vers l'unité de toutes les idées.

⁂

Par une pudeur exquise, comme il arrive souvent aux natures très passionnées et très pures à la fois, Émile Verhaeren parla très peu de lui-même. Si, dans ses poèmes, il use parfois de la première personne, c'est uniquement pour la commodité du discours. En réalité, il fut surtout un objectif. Sa sensibilité, il la projeta dans l'univers, dans l'univers des formes et dans celui des idées. Très tôt, il eut le sens de la solidarité sociale

et de la fraternité humaine, très tôt il confondit sa douleur avec celle de ses semblables, que dis-je? avec celle que, — par un don terriblement subtil de son émotivité, — il prêtait aux choses elles-mêmes. Pourtant, cette sensibilité, il fallait bien qu'elle existât, qu'elle fût même très forte et très profonde. Un jour, un jour d'attendrissement et d'aveux, il l'exprima, et c'est à cette confidence que nous devons : *les Heures claires* et *les Heures d'après-midi*, qui comptent parmi ses plus beaux livres. Ces petits poèmes candides et tendres sont un hymne d'amour, la chanson d'un amour unique et constant. Le poète s'y fait aussi doux, aussi léger et délicat qu'il s'est montré par ailleurs emporté, véhément et hagard. Il n'est telle grâce que celle des forts. Maintes pièces comme *le Ciel en nuit s'est déplié; Et qu'importent et les pourquoi et les raisons; A ces reines qui lentement descendent; Au clos de notre amour l'été se continue; l'Aube, l'Ombre, le Soir, l'Espace et les Étoiles* sont dignes d'une anthologie. Les rythmes même familiers au poète sont adoucis, amollis, musicalisés en quelque sorte par la tendresse. Un double thème s'y entrecroise : celui de l'amour, un amour émerveillé de se retrouver toujours pareil, et celui du jardin d'été, où, dans les fleurs et la douceur de l'air, s'épanouit cet amour. Je ne puis m'empêcher de citer la dernière pièce, qui est vraiment une merveille de lyrisme intime :

Heures du matin clair, Heures d'après-midi,
Heures superbement et doucement élues,
Dont la ronde s'allonge en nos sentiers tiédis
Et que nos rosiers d'or au passage saluent;

Voici l'été qui meurt et l'automne qui naît.
Heures ceintes de fleurs, reviendrez-vous jamais?
Pourtant, si le destin, qui tient en main les astres,
Nous épargne ses maux, ses coups et ses désastres,
Peut-être, un jour, reviendrez-vous, devant mes yeux,
Entrelacer vos pas égaux et radieux,
Et mêlerai-je, à votre ronde ardente et douce
Tournant, dans l'ombre et le soleil, sur les pelouses,
— Tel un suprême, immense et souverain espoir —
Les pas et les adieux de mes « heures du soir ».

Humble et beau rêve, que la destinée ne permit pas, hélas! au poète de réaliser.

⁂

Si je n'ai point parlé des drames de Verhaeren, c'est que, dans son œuvre, ils apparaissent comme d'une importance secondaire. *Le Cloître*, *Philippe II*, *Hélène de Sparte* sont des tentatives où sans doute se retrouvent le lyrisme et l'ardente sincérité de l'auteur des *Villages illusoires*, mais à vrai dire cet écrivain n'était point fait pour le théâtre. Il se meut très malaisément dans cette formule si opposée à toutes ses habitudes, à toutes ses directions de pensée. Il ne se retrouve que dans les monologues, parce que là il lui est loisible de mettre dans la bouche d'un personnage quelqu'une de ses idées familières. Mais cela ne contribue pas peu à donner à ses essais dramatiques une apparence de pièces à thèse, un peu froides, malgré des intentions fort intéressantes et d'évidentes beautés.

*
* *

Dans les dernières années de sa vie, Verhaeren semblait partager avec quelques-uns des esprits les plus généreux de son temps l'illusion d'une civilisation européenne unanime et fraternelle. La longue paix dont nous jouissions lui paraissait une sorte d'assise suffisante pour y bâtir la société future où enfin se fussent réalisés les nobles rêves que sa poésie, depuis tant d'années, évoquait, après les efforts et les réussites si saisissantes de la science. De l'union de la culture de l'Europe centrale avec la civilisation occidentale, de la fusion des idéaux germanique et celtique eût pu naître une ère de prospérité pacifique, d'une indéniable grandeur. La guerre vint mettre la fin brutale que l'ont sait à ce sublime espoir. Les illusions du poète tombèrent toutes à la fois, dans une chute si atroce que son univers intérieur en fut bouleversé de fond en comble. Ses raisons de vivre étaient détruites, et je ne crois pas trop m'avancer en affirmant que sa mort réelle, voici quelques semaines, ne fut que la suite logique, matérielle, de cette agonie intérieure, — autrement pénible, puisque supportée avec une pleine conscience et longuement — qu'il subit lorsque fut envahie sa patrie. Pauvre Verhaeren, si ardemment attaché à son sol natal!

Du moins lui resta-t-il le temps de s'indigner. Il le fit en des pages véhémentes, admirables, dans ces trois derniers livres : *la Belgique sanglante*, *Parmi les ruines*, et *les Ailes rouges de la guerre*. Il dit sa colère, sa colère

de Flamand et de citoyen de l'univers devant la barbare agression, les procédés de guerre infâmes, la dévastation méthodique des merveilles d'art qu'il avait si ardemment célébrées et dont la contemplation avait nourri son intelligence et sa sensibilité. Ses yeux furent dessillés. Il comprit ce que valait cette culture germanique à laquelle il avait eu la générosité de croire, il vit ce qu'elle recélait d'égoïste, de menteur et de sauvage. Il retrouva, pour chanter sa colère, les accents magnifiques de sa jeunesse, accents amortis en quelque sorte par la maturité de la réflexion et par la tristesse d'une douleur à quoi l'âge et l'exil avaient ajouté leur amertume.

*
* *

Les honneurs que nous rendons à cette ombre illustre s'adressent certes au poète véhément et généreux qui, pendant trente années, nous raconta ses vastes et nobles rêves, mais ils s'adressent aussi à un grand patriote. Verhaeren incarnait en lui toutes les vertus de la Flandre. Il en eut les ferveurs, les illusions, les ingénuités, le sentiment irréductible de la justice et du droit, et cette loyauté admirable qui fit se dresser entre les envahisseurs et nous tout un peuple indigné. Et lorsque nous le pleurons, c'est un peu à la Flandre elle-même que va notre hommage, la Flandre dont il aimait chaque coin de terre, chaque pierre d'église, les villes lumineuses et les campagnes pacifiques, et dont il exprima merveilleusement l'atmosphère à la fois farouche et douce, le double idéal de passion et de mysticisme.

VICTOR SÉGALEN

La critique officielle en France est des plus mal faites. Je n'en veux pour preuve que l'inconcevable négligence avec laquelle, ces derniers temps, elle a traité un événement de la plus haute importance pour notre littérature actuelle : la mort de Victor Ségalen. Je sais bien que ce nom était relativement peu connu. Mais, là encore, elle est responsable. Pendant près de quinze ans, l'écrivain dont je vais parler produisit des œuvres de tout premier ordre, et c'est à peine si elle daigna en dire parfois quelques mots absolument incompréhensifs. Il est visible qu'elle n'avait aucune idée de la valeur de cet homme, et il est donc bien naturel que sa disparition ne l'ait pas autrement affectée. Pour nous qui savons, pour nous qui avons toujours entendu nous maintenir en dehors de toute considération qui ne fût pas littéraire, et qui n'avons aucun préjugé : ni celui selon lequel un homme célèbre est par définition sans talent, ni celui selon lequel un raté a toujours du génie, qui n'aimons aucune chapelle, pas plus celle des cultes officiels que celle des petites dévotions à côté, nous avons toujours

tenu Victor Ségalen pour un des maîtres de notre langue. Et s'il lui a plu, discret et réservé comme il l'était, de se tenir à l'écart, de ne pas vouloir exercer d'influence, de refuser de fonder aucune école, moins encore, de présider à aucun groupe, ce n'est pas une raison pour que cette œuvre solitaire et si noble, nous l'estimions en marge. Lui personnellement restait en marge, et la confusion est venue de là. Mais son œuvre fait partie de la littérature moderne, à un point si profond que je n'ai pas un instant de doute sur sa portée. Elle sera très vite classique.

* * *

La vie de Victor Ségalen fut des plus simples. Médecin-major de la marine, il voyagea un peu partout, mais de préférence en Polynésie et en Chine, et ces deux pays, qu'il étudia passionnément, furent les inspirateurs de tout son art. Il leur consacra la plus grande partie de sa production littéraire, soit sous forme d'études techniques, soit sous forme d'œuvres d'imagination. Mais c'est la Chine qu'il connut et qu'il aima le mieux, qu'il voulut pénétrer davantage. Il a longtemps habité Pékin, il a parcouru en tous sens l'immense Empire et je crois bien qu'aucune manifestation de la vie chinoise ne lui était étrangère. Lisant le chinois des lettrés comme un mandarin, il pensait naturellement en Extrême-Oriental, et nous verrons bientôt à quel point cette pénétration le servit dans son œuvre. Il avait soigné le fils du fameux Yuan-Shi-Kai, ce qui le mit à même d'apprendre bien des choses qu'aucun Européen

peut-être n'a connues sur les dessous de la Révolution chinoise. Fort savant en outre, épris de toutes les recherches possible, il a publié au hasard des revues (*Mercure de France, Armée et Marine, Journal Asiatique, Lectures pour Tous*) mainte étude spéciale : sur la littérature et la peinture symbolistes, sur la Polynésie, la musique et l'art maori, sur l'archéologie, la politique et l'art chinois, sur les grottes de falaises en Chine, etc. Esprit puissant et subtil, armé d'une érudition formidable et variée, épris des problèmes les plus ardus de la métaphysique, de la psychologie, de la science, il avait organisé sa vie de telle sorte *qu'aucune minute* du jour n'était perdue, que toutes lui servaient à lui apprendre de nouvelles choses, dans *tous les ordres* de l'activité cérébrale, et cela non point par stérile curiosité de savant, mais pour donner à son œuvre une base plus solide, des références plus nombreuses, un jeu d'analogies plus variées et plus profondes.

Il se trouvait avec le lieutenant de vaisseau Lartigue et M. Gilbert de Voisins (1) au cœur de la Chine, en voyage d'exploration lorsqu'il apprit la déclaration de guerre. Revenu en hâte, il s'engagea comme volontaire dans la brigade de fusiliers marins, où il arriva pendant l'hiver 1915, comme médecin du 2e bataillon du 1er régiment de marine. Il y servit jusqu'à la

(1) Cet écrivain charmant, sincère, subtil, était un grand ami de Ségalen et un de ceux qui le connurent le mieux, et dont il subit l'influence avec le plus de bonheur. Beaucoup de ses meilleures pages furent écrites pour ainsi dire sous les yeux et avec l'approbation de Victor Ségalen.

limite de ses forces, et une maladie très grave nécessita son évacuation sur l'hôpital de Brest. A peine rétabli, et fini son congé de convalescence, il obtint la mission d'aller chercher en Chine, chez les Lolos (peuplade mystérieuse et qu'il voulait étudier), de la main-d'œuvre ouvrière. Il revint épuisé de l'effort qu'il venait de fournir et cette fois si profondément atteint qu'il n'y survécut pas. Il est mort, l'été dernier, à la suite d'un accident, mais beaucoup plus en réalité parce qu'il n'avait plus la moindre force.

Ce qu'il y a de plus terrible dans cette disparition, c'est qu'elle est survenue au moment de la pleine maturité et du maximum de puissance productrice de cet homme exceptionnel. Certes des œuvres de lui sont toutes prêtes, comme ce *Maître du jouir*, qui est une biographie transposée de Gauguin, comme une tragédie appelée *Orphée-roi*, comme ce *René Leys*, qui est l'histoire très mystérieuse et très énigmatiquement racontée d'un homme qui se dit l'amant de l'impératrice de Chine et dont on ne sait jamais s'il ment ou s'il dit vrai, et c'est pour l'auteur l'occasion de nous décrire un milieu dont personne n'a jamais rien su : la cour de Pékin. Mais d'autres œuvres nous étaient annoncées, qu'il eût achevées, et dont nous ne lirons que des fragments, et lui seul pouvait organiser, comme il le voulait, une traduction méthodique des grands poètes chinois. Il avait cent projets en tête, tous plus passionnants et plus élevés les uns que les autres, tous de nature à étendre, sur des domaines jusqu'alors vierges, l'empire de la culture française.

Il faut à jamais faire notre deuil de cette beauté inconnue. Mais nous tenons au moins pour l'instant trois livres, trois beaux livres qui sont l'honneur de nos lettres contemporaines, et qu'il est impossible d'ouvrir sans avoir l'impression de se trouver en présence de la poésie pure et de la plus belle langue française.

* * *

En octobre 1907 (il y a donc plus de douze ans), il publia au *Mercure de France*, sous le pseudonyme de Max-Anély, un livre appelé les *Immémoriaux* et qui était dédié « aux Maori des temps oubliés ». C'est une étude de la vie polynésienne au XVIII^e^ siècle, ou plus précisément l'étude des premières réactions du christianisme apporté par les missionnaires anglicans sur la mentalité de ces peuples non pas *primitifs*, comme on le dit souvent, d'une façon irréfléchie, mais, comme le nuance si bien l'auteur, immémoriaux. Déjà dans *le Mariage de Loti*, et surtout dans cette admirable *Ile de Pâques*, qui est un pur chef-d'œuvre de suggestion émotive, M. Pierre Loti a donné des îles et des peuples de là-bas une vision telle qu'elle équivaut pour nous à la réalité. Et aussi le peintre Gauguin nous en rapporta, sur ses toiles étranges, l'atmosphère vermeille et tout le léthargique enchantement. C'est un peu désormais à travers eux, Loti et Gauguin, que nous voyons la Polynésie. Rien, dans le livre de Ségalen, ne contredit la conception qui est ainsi devenue la nôtre. Elle l'accentue plutôt, elle en précise certains détails. Ayant étudié à fond tout ce qu'on peut

savoir du passé maori, s'étant surtout admirablement assimilé les habitudes de pensées, à la fois barbares et raffinées, de ces peuples si éprouvés, Ségalen n'a eu que peu d'efforts à faire pour transposer au XVIIIe siècle ce qu'il eût dit du XXe. Le XXe siècle d'ailleurs ne lui eût pas offert la possibilité de traiter un sujet aussi curieux, aussi rare que l'histoire de ce prêtre païen, d'abord révolté contre les nouveaux usages, enfin converti, puis plus féroce que les plus ardents ennemis de sa première religion. Pour n'avoir presque rien de sentimental, il n'en est pas moins passionnant, ce drame d'une religion agonisant sous la poussée d'une autre. Et des figures comme celle du vieux Paofaï, l'irréductible prêtre païen, que finit par laisser assassiner le néophyte, dont il a jadis sauvé la vie, de telles figures symbolisent en quelque sorte l'angoisse métaphysique d'un idéal ancien atteint au cœur par un nouvel idéal.

Les *Immémoriaux* sont un livre d'exception par leur sujet. Ils le sont aussi par leur style. L'auteur y emploie une langue volontairement raffinée, aux tournures savantes, chargée d'épithètes rares et de mots spéciaux, de mots maori même, souvent non traduits, directement transcrits de l'original avec leur sonorité propre, je ne sais quoi d'indéclinable et de brut, d'un effet d'ailleurs intense. Il en résulte une impression d'étrangeté, encore accentuée du fait que Ségalen ne prend avec le lecteur aucune précaution. Il ne lui tend pas de transition pour l'aider à passer de sa conception à celle qu'il lui propose. On est comme jeté de plain-pied dans un univers entièrement différent du nôtre, par le décor comme par les

pensées. A nous de nous y adapter. Mais lorsque l'adaptation s'est faite, on éprouve de grandes joies littéraires, car le livre est des plus remarquables.

J'insiste sur ce procédé particulier de Ségalen, car nous le retrouvons employé, d'une façon encore plus intime si je puis dire, dans les livres subséquents. Ségalen prend le parti de représenter un monde différent du nôtre, non pas en dépeignant son pittoresque étrange ou « étranger », comme font tous les auteurs d'exotisme, mais en tâchant de se mettre à la place de ceux qui l'habitent. Il ne veut pas nous étonner (l'étonnement n'est que le premier degré de l'initiation), il veut nous initier.

Dans toutes ses œuvres, le point de vue est nouveau. Il tâche de nous révéler un rythme, un paysage, une morale que nous ne connaissons pas encore, et il nous amène peu à peu à les comprendre et à les sentir du dedans au dehors, sans en être surpris.

*
* *

Après les *Immémoriaux*, Ségalen se tut, pendant six années. Ceux qui le connaissaient savaient qu'il voyageait beaucoup, et surtout maintenant en Chine, qu'il s'était mis à étudier avec la même ardeur qu'il avait fait pour la Polynésie, mais avec plus de perspicacité, d'obstination et de profondeur. Le résultat de cette nouvelle expérience fut, d'abord en 1913 : *Stèles*, ouvrage un peu hermétique, d'un style admirable, qui enthousiasma, je me souviens, le grand artiste qu'était Rémy

de Gourmont et qui trouvait qu'un tel livre constituait une révélation. C'était l'œuvre d'un homme si possédé par son sujet, tellement confondu avec lui pour ainsi dire, qu'il n'envisage même pas la nécessité d'une mise au point. Et c'est pourquoi, malgré la chronologie, nous n'en parlerons que tout à l'heure, après avoir examiné le livre qui suivit, en 1916 : *Peintures*, où cette mise au point est faite. Faite avec une si pleine conscience que l'auteur l'annonce, que, dans sa préface, il se décrit soi-même comme le montreur d'une parade :

Ce sont des peintures chinoises, de longues et sombres peintures soyeuses, chargées de suie et couleur du temps des premiers âges : les unes se déroulent de haut en bas : je les ferai pendre à leur tour du haut de cette poutre jusqu'à terre. Celles qui ne se transportent point et ne s'achètent pas (de simples frottis d'or au creux des grottes, des reflets au fond des lacs ou des yeux), je vous les livrerai cependant : ce sont des peintures magiques. Une autre seule, s'étalera entre les deux mains qui en disposent : c'est le défilé des Cortèges et le Trophée des tributs des royaumes. Mais vous devrez par vous-mêmes atteindre pas à pas les vingt fresques dynastiques, liées chacune à son palais successif.

Dans un certain sens, ce livre est donc un commentaire, le commentaire de ces panneaux de soie et de laque que le snobisme contemporain a mis à la mode et dont il a rempli nos collections. Tous, nous les avons vues, dans les musées, dans les expositions, ces admirables peintures, mais nous n'étions sensibles qu'à leur beauté technique, d'ailleurs imposante. Il nous manquait de les comprendre, de pénétrer leur sens historique, moral ou religieux. Car cet art est sacré et n'a

point, comme le nôtre actuellement, sa fin en soi-même, mais sa raison d'être est le symbole. L'émotion de pensée double ici l'émotion purement esthétique, et lui donne pour ainsi dire un arrière-plan mental indéfini. Grâce donc à Ségalen, ces œuvres pourraient, sans rien perdre de leur mystérieuse beauté, enfin se dépouiller de l'irritante obscurité qu'elles offraient à notre intelligence.

Peu importe d'ailleurs ce résultat, qui n'est qu'un des nombreux points de vue auxquels on peut se placer pour juger *Peintures*. Littérairement, je les tiens pour un chef-d'œuvre. L'auteur s'y est appliqué, avec un talent considérable, à nous donner, par l'artifice du style, d'abord l'impression même de la technique employée dans ces peintures, ensuite la suggestion spirituelle qu'elles procurent.

Sans être précisément fait pour la lecture à haute voix, le livre a quelque chose d'oratoire, un accent particulier, des formes de phrases singulières avec tout un jeu, fort délié et fort savant, de *plans* différents, comme si l'artiste, sur son tréteau, changeant d'accent et de timbre, allant et venant, avec des *a parte*, des murmures de monologues, des parenthèses soudaines, détachait de temps en temps sur le fond de son discours le mot, la phrase essentielle, faisant alors sur le cerveau l'effet de coup asséné que produisent les cris.

Il faut lire cela, il faut lire surtout ces *Peintures magiques* qui sont comme des fenêtres ouvertes sur certaines profondeurs secrètes de la mentalité chinoise. Je ne sais quoi de sournois et d'obscur, de pervers, de ter-

rible s'agite sous la sérénité apparente, sous la sérénité obtenue, d'une sagesse, d'une philosophie immémoriales. Par le moyen de la magie, le monde des esprits élémentaires, le monde des dieux se mêle sans cesse à notre univers, le pénètre alternativement de quiétude et d'horreur. Et ce n'est point par un vain artifice de rhétorique qu'une *Ronde des Immortels* ouvre et clôt la série de ces quinze visions, comme si vraiment elle entourait de son cercle mystique cet emmêlement de fantômes et d'hommes. Citons entre les plus belles pages : *Portrait fidèle*, *Triomphe de la bête*, *Éventail volant*, *Gesticulation théâtrale*, *Reflet dans les yeux* et surtout cette terrible *Flamme amante*. qui fait étrangement penser au tableau prodigieux de la mort de l'empereur dans *le Rossignol* d'Igor Stravinsky, (avec le décor de Benois).

Pour donner une idée de la façon vraiment exceptionnelle dont écrit Ségalen, je veux transcrire ici en entier cette page, où il semble avoir fait passer dans les mots la densité, le mouvement et la vie même de la matière :

PROFONDES EAUX DES LAQUES

Il n'y a plus de glacis impénétrable : vos yeux ne heurtent pas un éclat, mais d'eux-mêmes attirés comme en les étangs mouvants d'autres yeux, ils plongent...

Songez bien qu'ici rien n'est pris en masse brutalement, rien n'est ici brusquement pétrifié contre le temps. La surface est une peau visqueuse et lisse et qui se souvient d'avoir été sève, et végétale, et d'avoir coulé, salive résineuse, de lèvres taillées dans un tronc. Le vernis et le baume, étalés peinture après peinture et pinceau après pinceau durant des journées d'artisan et des mois et des années, continuent de

vivre là-dedans. Certaines des couleurs primitives ont sombré; elles sont bues et disparaissent. D'autres qu'on aurait cru absentes émergent après quelques cents ans : ce sont les bruns couvés par la durée; plus légers et plus somptueux que les noirs, ils surnagent. D'autres rouleront longtemps entre deux eaux. Il se fait de lourds courants dans cette matière en osmose, qui ne cesse jamais de fluer, de filtrer, de dyaliser....

Et, penchés sur ces eaux, voici les mêmes habitants que du monde de porcelaine : vous retrouvez ces femmes longues et ces enfants ronds, mais on les sent ici tous pénétrés d'une plus grave existence. Ils procèdent très lentement certes, mais ils voguent, ils vont. Leurs gestes sont conduits par les mystérieux courants balsamiques. Et comme dans un sommeil épais, ils ont les deux pieds et les deux mains et les épaules, les genoux et la bouche encollés par la résine brune. Ils bougent si confusément que vous diriez qu'ils sont noyés, englués....

Non, non. Ils participent à la vie des essences et de la sève. Leur demeure est un limbe enténébré d'opiums épais. Ils sont ivres de leurs baumes...

Ceux-là, vous pouvez les envier sans crainte d'un réveil désenchanté : ils dorment et vivent plus sourdement et plus profondément que nous.

*
* *

Et maintenant revenons à *Stèles*, qui est le livre capital, la clef de voûte de l'œuvre de Victor Ségalen. On comprend, quand on en lit les pages extraordinaires, comment Rémy de Gourmont, qui pourtant était bien blasé sur les surprises *littéraires*, éprouva une si forte, une si neuve émotion.

Ici, tous les ponts sont coupés, toutes les transitions

supprimées. Nul montreur n'est debout au seuil de la baraque idéale pour expliquer le sens du spectacle. Il nous est proposé directement, abruptement. A nous de le comprendre. Le caractère d'étrangeté qu'il présente ne vient pas du tout de l'extérieur. Encore une fois, nul exotisme. Mais une pensée infiniment secrète et lointaine est là, vivante, dans une sorte de confidence mystérieuse et terrible. Chacune de ses paroles éveille en nous des résonnances singulières, nous ouvre sur les âmes dont elles émanent des perspectives infinies et troublantes. Nous sommes sur le seuil d'une mentalité étrangère, millénairement sans contact avec la nôtre. La porte est ouverte sur le palais secret, où de brèves lueurs d'or éclairent somptueusement la pénombre effrayante. Il s'agit de tout autre chose que d'amuser des dilettantes et des voyageurs, en leur déroulant des peintures représentant des spectacles inhabituels, il s'agit de confronter notre âme à l'âme éternelle de la Chine.

Je dis éternelle, et j'insiste sur le mot. Victor Ségalen détestait la Chine nouvelle, la Chine moderne ivre d'européanisme et renégate de ses anciennes traditions. Et ce qu'il aimait dans la vieille Chine, c'était ce reflet d'une sagesse antérieure à sa propre existence, et dont il semble parfois que, même il y a mille ans, elle se transmettait les rites, sans en comprendre tout le sens. Ce qu'il aimait c'était au fond, peut-être, la formidable poussée de cet instinct de la race canalisée dans les digues de granit d'une règle et d'une loi plus rigides que celles de tous les autres peuples, le contraste entre ces deux choses.

Qu'est-ce donc, matériellement d'abord, que *Stèles?*

Elles sont, *dit la préface*, des monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. On les heurte à l'improviste, aux bords des routes, dans les cours des temples, devant les tombeaux. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. Dans le vacillement délabré de l'Empire, elles seules impliquent la stabilité.

Épigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet. Ce qui soutient et ce qui surmonte n'est que pur ornement et parfois oripeau.

Suivent des explications sur les origines historiques et l'évolution de la stèle à travers les dynasties successives, son ornementation, sa graphie, ses divers sens rituels, enfin ceci qui est essentiel :

La direction n'est pas indécise. Face au Midi si la stèle porte les décrets; l'hommage du souverain à un sage; l'éloge d'une doctrine; un hymne de règne; une confession de l'empereur à son peuple : tout ce que le Fils du Ciel siégeant face au Midi a vertu de promulguer.

Par déférence, on plantera droit au Nord, pôle du noir vertueux, les stèles amicales. On orientera les amoureuses, afin que l'aube enjolive leurs plus doux traits et adoucisse les méchants. On lèvera vers l'Ouest ensanglanté, palais du rouge, les guerrières et les héroïques. D'autres, Stèles du bord du chemin, suivront le geste indifférent de la route. Les unes et les autres s'offrent sans réserve aux passants, aux muletiers, aux conducteurs de chars, aux eunuques, aux détrousseurs, aux moines mendiants, aux gens de poussière, aux marchands. Elles tournent vers ceux-là leurs faces illuminées de signes, et ceux-là, pliés sous la charge ou affamés de riz et de piment, passent en les comptant parmi les bornes.

Ainsi, accessibles à tous, elles réservent le meilleur à quelques-uns.

Victor Ségalen, familier de la science et des mœurs chinoises, a reconstitué ces cinq sortes de stèles... *Stèles face au Midi. Stèles face au Nord, Stèles orientées, Stèles occidentées, Stèles du bord du chemin.*

Elles sont si parfaitement chinoises que l'on dirait tout d'abord des traductions. Elles n'en sont pas. Ce sont, si l'on peut dire, des restitutions. Ségalen s'est fait d'avance un esprit tellement extrême-oriental qu'il n'a pas le moindre effort à faire pour penser en chinois. Et, d'ailleurs, chacune de ces stèles est d'abord écrite en caractères. Leur merveilleuse graphie, à la fois naturelle et abstraite, marque comme un cachet le coin de chacune. Nous nous en tiendrons au texte français : il est d'ailleurs d'une précision et d'une beauté étranges, lapidaire vraiment. Sauvages et féroces, pleines de sang, de larmes et de massacres, les stèles occidentées, consacrées à la guerre. Familières, celles du bord du chemin. Graves, et pour ainsi dire administratives et officielles, celles face au Midi. Celles face au Nord, qui parlent de l'amitié, et les orientées, qui parlent de l'amour, atteignent à une profondeur soudaine, effrayante. C'est comme un coup de sonde jeté au fond de l'âme chinoise. On se dit que seule une race infiniment méditative pouvait se rendre habituelle une psychologie aussi complexe. aussi hardie que celle-ci, par exemple :

DES LOINTAINS

Des lointains, des si lointains j'accours, ami, vers toi, le plus cher. Mes pas ont dépecé l'horrible espace entre nous.

De longtemps nos pensers n'habitaient plus le même instant du monde : les voici à nouveau sous les mêmes influx, pénétrés des mêmes rayons.

Tu ne réponds pas, tu observes. Qu'ai-je déjà commis d'inopportun? Sommes-nous bien réunis : est-ce bien toi, le plus cher?

Nos yeux se sont manqués. Nos gestes n'ont plus de symétrie. Nous nous épions à la dérobée comme des inconnus ou des chiens qui vont mordre.

Quelque chose nous sépare. Notre vieille amitié se tient entre nous comme un mort étanglé par nous. Nous la portons d'un commun fardeau, lourde et froide.

Ha! hardiment retuons-là! Et pour les heures naissantes, prudemment composons une vivace et nouvelle amitié.

Le voulez-vous, ô mon nouvel ami, frère de mon âme future?

Mais c'est peut-être dans les stèles consacrées à l'amour que se révèle toute la subtilité et la délicatesse de l'âme chinoise. Il règne dans ces pages un esprit singulier, infiniment contradictoire, fait de soumission éperdue et de froide cruauté, d'orgueil et de tendresse, de lyrisme et de cynisme. Cela tremble d'abord comme une prière et cela finit par un ordre féroce. Et tantôt nous y voyons un respect presque chevaleresque pour la femme, source de toute ardeur et de toute poésie, et tantôt un mépris presque clinique ou, ce qui revient au même, philosophique. Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que, sous cette complexité passionnante, si radicalement humaine, se dessine ce je ne sais quoi d'indifférent, de vacant, qui est comme la suprême démarche

de l'esprit chinois. « Toute chose ne se constitue que par son vide » a dit, je crois, le *Tao*. Cette parole, toute métaphysique, et qui en métaphysique présente un sens si profond, prend en psychologie un aspect étrange, absolument contraire à nos habitudes de penser occidentales.

PAR RESPECT

Par respect de l'indicible, nul ne devra plus divulguer le mot GLOIRE, ni commettre le caractère BONHEUR.

Même qu'on les oublie de toutes les mémoires : tels sont les signes que le Prince a choisis pour dénommer son règne.

Qu'ils n'existent plus désormais.

Silence, le plus digne hommage! Quel tumulte d'amour emplit jamais le très profond silence?

Quel éclat de pinceau oserait donc le geste qu'elle ingénument dessine?

Non! que son règne en moi soit secret. Que jamais il ne m'advienne. Même que j'oublie : que jamais au plus profond de moi n'éclose désormais son nom.

Par respect.

Jamais je n'ai rien lu qui exprime avec tant de force le sens secret de l'idée de la déférence. Cette façon de supprimer dans son propre cœur un sentiment par respect pour ce sentiment, de façon qu'aucune manifestation ne risque d'en profaner l'auguste essence, cela est proprement chinois. Cet homme aime tellement qu'il en arrive à souhaiter d'oublier, pour ne plus être tenté d'offenser l'immensité de son amour par même un nom. Et alors, devant de tels abîmes psychologiques,

on comprend le sourire chinois, ce fameux sourire énigmatique. Ne vous y trompez pas, c'est ici qu'il faut en chercher l'origine. L'homme qui arrive à un tel degré de subtilité, qui a ainsi annulé sa douleur et son plaisir dans la sérénité d'une telle volonté de contemplation, dans un renoncement pareil, ne peut plus ni rire, ni pleurer. Il sourit. Il a vaincu les apparences. En traitant les mouvements de son cœur avec cette maîtrise, il a risqué d'en tirer la vie même, et c'est de cela qu'il sourit. Il a vaincu. Il règne sur un empire intellectuel qu'il a rendu vide pour en être davantage le maître. Comment ne pas tenir pour un esprit de premier ordre l'homme, l'homme d'occident, qui a écrit cette page, cette page dont un grand poète chinois eût seul été capable?

Mais il devait aller plus loin encore, en composant ces treize pièces qui s'appellent les *Stèles du Milieu*.

Certaines, *dit-il, toujours dans la préface*, certaines qui ne regardent ni le sud, ni le nord, ni l'est, ni l'occident, ni aucun des points interlopes, désignent le lieu par excellence, le milieu. Comme les dalles renversées ou les voûtes gravées dans la face invisible, elles proposent leurs signes à la terre qu'elles pressent d'un sceau. Ce sont les décrets d'un autre empire, et singulier. On les subit ou on les récuse sans commentaires ni gloses inutiles, d'ailleurs sans confronter jamais le texte véritable : seulement les empreintes qu'on lui dérobe.

Je tiens ces treize poèmes pour autant de chefs-d'œuvre de véritable poésie et d'une poésie où, à la manière en effet orientale, la doctrine philosophique s'exprime de

la façon la plus passionnée, comme étant la chose qui intéresse le plus le tréfonds de nous-mêmes. Les Orientaux en effet n'envisagent point comme nous la métaphysique ainsi qu'un jeu cérébral. Ils la considèrent au contraire comme l'expression de ce qu'ils ont de plus vivant et d'essentiel. Tout s'y réfère et si, d'ordinaire, l'on n'en parle point, — par respect, — elle suggère, quand on y fait allusion, les plus ferventes et les plus belles effusions lyriques. Ségalen a compris cela avec tant de sympathie qu'il a retrouvé pour ainsi dire tous les chemins qui mènent au lieu secret, à ce vide intérieur « dont toute chose est constituée », à cette vacance suprême de notre moi connu qui est notre vrai moi, notre moi inconnu, ineffable et divin, à cette « cité violette interdite » qui représente, au cœur de notre cœur, la place entre toutes sacrée où l'Empereur se retire au centre de sa ville carrée.

Pour y accéder, à ce point sans espace où la conscience elle-même se dissout par la privation des éléments dont elle fait d'habitude son objet, il faut « perdre le Midi quotidien », désorienter êtres et choses, tromper les « chères poursuites » des amis, des parents, des familiers, des femmes.

Tout confondre, de l'orient d'amour à l'occident héroïque, du midi face au Prince au nord trop amical, pour atteindre l'autre, le cinquième, centre et Milieu.
Qui est moi.

Voilà donc saisi le sens réel de ce mot « Empire du Milieu », dont l'acception uniquement géographique

n'eût signifié que niais orgueil national. Le Milieu, c'est cela, ce vide central de la roue, ce point d'absence et d'évasion qui fait le centre de notre être méditant. Empire du Milieu, cela veut dire l'empire ou règne la conception métaphysique de Lao-Tsé, c'est-à-dire la plus haute pensée philosophique qui fut jamais. Pour sauver cette retraite, pour réserver ce point sacré, la civilisation chinoise tout entière se groupait en cercles concentriques autour de la personne quasi-négative de l'allégorique Empereur, dont le suprême attribut était d'être invisible, intouchable, secret. D'où le caractère évasif et furtif de toutes les démarches de la psychologie chinoise. Il s'agit toujours de dépister quelqu'un, de sauver son moi intime, de composer avec les forces ennemies capables de vous arracher cette sérénité, enfin de sans cesse tourner les yeux de l'âme vers ce dieu intime et inconnaissable. Avec beaucoup plus de logique que la civilisation hindoue, qui, agitée par les mille ferments de la nature tropicale, se distrait pour ainsi dire dans la contemplation des apparences, quoiqu'elle connaisse la doctrine de l'unique, base chez elle aussi de la métaphysique. Mais le Chinois semble avoir fait de sa propre personne le temple de cette religion du secret. Et c'est pourquoi, perdu dans cette méditation, il a tellement, et volontairement, négligé de prendre part aux luttes, à l'immense action de concurrence matérielle qui a entraîné l'univers autour de lui. Cette attitude enchantait Ségalen, esprit hautement philosophique, contempteur souriant et définitif de nos activités forcenées et désordonnées. Là encore intervient le sourire chinois. Et il n'est plus énigmatique du tout. Il

dit, clairement : « Que m'importent les choses pour lesquelles vous vous agitez! Puisque je les méprise, elles n'existent plus? Je les possède en les niant... absolument comme une notion philosophique s'efface aussitôt que comprise, qu'intégrée dans l'esprit, que dissoute en lui. Je serai toujours plus fort que vous, puisque vous affaiblit le désir de ce que je suis prêt à vous abandonner. »

ÉLOGE ET POUVOIR DE L'ABSENCE

Je ne prétends point être là, ni survenir à l'improviste, ni paraître en habits et chair, ni gouverner par le poids visible de ma personne.

Ni répondre aux censeurs de ma voix; aux rebelles, d'un œil implacable; aux ministres fautifs, d'un geste qui suspendrait les têtes à mes ongles.

Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes deux cent-soixante-dix palais tramés entre eux de galeries opaques s'emplissent seulement de mes traces alternées.

Et des musiques jouent en l'honneur de mon ombre; des officiers saluent mon siège vide; mes femmes apprécient mieux l'honneur des nuits où je ne daigne pas.

Égal aux Génies qu'on ne peut récuser puisque invisibles, — nulle arme ni poison ne saura venir où m'atteindre.

* * *

Tel est ce qui nous reste de l'œuvre de Victor Ségalen, mort en pleine action, à la période la plus riche de son développement intellectuel. Une telle perte est sans prix pour les lettres françaises, et c'est pourquoi, au milieu de la scandaleuse négligence avec laquelle fut accueillie la disparition de ce haut esprit, j'ai tenu à définir ce qu'il

nous avait apporté, à donner de cet homme une image la moins inexacte possible.

Bien des gens, qui cependant l'admirent, ne se rendent pas compte de son importance. Il lui font tort, à considérer son œuvre comme quelque chose d'exceptionnel, d'à côté. C'est la rabaisser au niveau de l'exotisme pittoresque. Rien n'en est pourtant plus loin. Ces livres (surtout *Stèles* et *Peintures*, car *les Immémoriaux* n'ont point la même maturité, les mêmes résonnances) sont des révélations d'âme, des images parfaites d'une mentalité étrangère. A une époque où tant de petits esprits, brouillons, grincheux et étroits, mènent une espèce de guerre pour nous ramener, sous prétexte de tradition, à une imitation plus ou moins déguisée d'un moment très beau, mais d'un moment de notre littérature, à un froid et stérile académisme, il est nécessaire de montrer que ce qu'il y a de plus noble et de plus vivant parmi notre élite envisage les choses tout autrement et tente au contraire d'inféoder à notre ininterrompue et magnifique histoire littéraire, à notre classisisme éternel enfin, des œuvres plus ouvertes, plus aérées, plus libres, plus fécondes, des œuvres qui nous mettent en communication avec non seulement d'autres temps, mais aussi d'autres climats. C'est l'honneur de l'esprit français, c'est l'honneur de l'esprit latin que cette générosité, cette large ouverture mentale, cet accueil sans restrictions. Il est tellement sûr de tout assimiler, de tout comprendre, de n'être déformé par rien!

Que de fois, parlant de la guerre et de ses résultats possibles, n'ai-je pas entendu dire à cet autre esprit déli-

cieux et connaisseur des choses d'Orient qu'est M. Paul-Louis Couchoud, l'auteur de *Sages et Poètes d'Asie* : « L'avenir verra une chose admirable, la fusion de notre idéal et de celui de l'Orient. L'Extrême-Orient est avide de tout ce que nous pouvons lui donner, mais ce qu'il peut nous offrir est peut-être cent fois plus important que le trésor que légua l'antiquité grecque et latine à la Renaissance ivre d'enthousiasme et de curiosité. C'est un monde qui s'ouvrira alors, presque entièrement inconnu aujourd'hui et dont nous avons de si faibles et de si éparses idées que c'est comme si nous n'en n'avions aucune. Monde d'une richesse insoupçonnée, d'une variété infinie. Cet apport peut féconder notre pensée et nous renouveler complètement. Ce serait alors la véritable Renaissance. »

Les livres et les études de Victor Ségalen auront été les premières portes ouvertes sur ce monde. Mais ouvertes suivant un tel angle que l'on peut en apercevoir déjà presque entièrement la perspective. Tel est le pouvoir divinateur des poètes. Le nom de Victor Ségalen sera celui d'un créateur.

J'aurais aussi très volontiers parlé de son magnifique talent d'écrivain. Mais ici les commentaires me semblent bien inutiles. Les textes que j'ai cités parlent pour eux-mêmes et il n'est pas nécessaire d'être grand clerc pour s'apercevoir de la *qualité* vraiment exceptionnelle de la période, de la densité, de la valeur étymologique des mots. La précision de cette phrase est digne en effet de l'inscription et les amoureux du pur langage en goûteront la force définitive et substantielle. Par là aussi,

Victor Ségalen est assuré contre le temps. Patient artiste travaillant une matière indestructible, il est d'ores et déjà un classique. Nous faisons trop volontiers fi de cette question de la forme quand nous parlons d'un écrivain dont le rôle intellectuel nous semble important. C'est cependant la question essentielle. Si, avec tout son génie d'assimilation, Ségalen n'eût pas possédé le don du style, il ne serait rien. Mais son œuvre est là, déjà pouvant se passer de lui, déjà vivant de sa vie propre. Et c'est, à tous les points de vue, forme et pensée, une œuvre de grand style.

PAR LE VASTE MONDE

LA POÉSIE MYSTIQUE PERSANE

L'immense réputation dont Omar-Khèyyâm jouit en Europe, grâce à la fameuse traduction de Fitz-Gérald et à toutes celles qui l'ont suivie, — réputation telle qu'il existe à Londres un Kheyyâm-Club, — fit croire à la majorité du public lettré qu'il n'existe point, à part Saadi et Hafiz, d'autres poètes persans. A vrai dire, c'est une question qui ne semble guère préoccuper même les personnes qui connaissent par ouï-dire l'existence des soufis. L'opinion générale professée à l'égard de ces ascètes tendrait à les représenter comme des sortes de fakirs, plongés dans un détachement perpétuel de toutes choses, dans une inaction absolue, dans un parfait silence. Or, il n'en est rien. Le soufisme est une doctrine qui établit une différence très importante entre le renoncement et l'inaction. Elle s'est gagné les esprits les plus hauts de l'ancien Iran et jusqu'à des souverains même. Et parmi ces personnes éminentes, il s'est trouvé une grande quantité de poètes, dont certains furent même d'une fécondité extraordinaire. Il suffit de feuilleter *La Roseraie du Savoir*, le beau livre que M. Hocéyne-Azad

a consacré à cette question pour se rendre compte que nous nous trouvons en présence d'une des plus riches littératures qui soient, constellation si abondante et si étincelante en vérité qu'Omar Khèyyâm n'y brille que comme une étoile de seconde grandeur, ni plus ni moins qu'une bonne vingtaine de poètes, d'ailleurs exquis, et en tout cas très faiblement à côté de lumières telles qu'Attar, Djâmi et Afzel et surtout Abou-Saïd et Sèhâbi, qui jettent un éclat incomparable au ciel de la Perse mystique.

* * *

Si l'on y réfléchit bien d'ailleurs, la réputation de Khèyyâm s'explique surtout par ce qu'il y a en lui de moins mystique. La critique n'a pas encore osé se prononcer sur le fait de savoir s'il était initié ou non. Peu importe d'ailleurs. Ce qui est certain, c'est que de la doctrine il semble n'avoir retenu que l'agnosticisme final, cette sorte de résidu de désespoir que l'on trouve au fond du creuset quand, au lieu de s'en tenir à l'élan du mysticisme, à la ferveur du cœur, on interroge la raison. Il y a chez lui très peu de cris d'amour. Toute son œuvre, un peu sèche, nous incline obstinément vers la conclusion du néant. Et c'est ce qui a plu à nos esprits d'occidentaux, par un phénomène analogue à celui qui s'est passé pour Schopenhauer et Hartmann, assimilant, eux aussi, ce qu'ils pouvaient du panthéisme oriental.

Il y a en Kheyyâm, malgré toute sa séduction, quelque chose d'étroit et de pauvre, précisément à cause de cette

absence d'élan et de ferveur dont sont au contraire pénétrés les autres poètes du soufisme. La plupart de ces hommes avaient déjà consacré toute leur vie à la méditation mystique, avec une sincérité absolue, et leur œuvre reflète cet état d'esprit, en des accents si puissants et si justes qu'ils vont directement au cœur, tout en nous enchantant par la haute qualité des images.

Attar et Nézâmi, Sènây et Sayer d'Ordoubâd, Djèlal-el-din Maulèvi et Djami, Rezá de Chiraz et Afzel, Bâqi de Tebriz et Né îm, Haçan de Dehli et Bèhâi, tous ces noms sont illustres en Perse, tous sont ceux d'hommes célèbres par leurs austérités, la dignité de leur vie et leur talent, et de beaucoup d'autres encore on peut citer des quatrains merveilleux. Mais Abou-Saïd et Sèhâbi se distinguent d'une façon particulière par l'ampleur de leur génie, l'abondance de leur inspiration, bref leur grand style. Le premier vivait dans les temps très anciens, et il était derviche; le second, presque contemporain de saint François de Sales, était un simple serviteur du sanctuaire de Nèdjèf; n'ayant pour tout bien propre qu'une natte de jonc, une gargoulette et une brique. Tous deux possèdent un sens exquis de l'amour divin, servi par une frissonnante sensibilité humaine. Tous deux atteignent sans le moindre effort, et avec des images si simples qu'on en demeure étonné, à une vertigineuse profondeur métaphysique. C'est que, pour les soufis, la vie est essentiellement une; ils ne la conçoivent pas avec ces séparations, ces cloisons étanches dont se satisfont, hélas! si pédantesquement, nos métaphysiques et nos religions occidentales. La connaissance

de Dieu elle-même n'est pas une opération spirituelle qui demande un tel effort de l'intelligence. Non, elle s'acquiert pour ainsi dire de soi-même, par une poussée organique de la subconscience.

Autrefois (dit Djâmi) je t'imaginais en dehors de moi; je te supposais au terme de ma course.

Maintenant que je t'ai trouvé, je sais que tu es celui que j'ai laissé au premier pas.

Malgré leur très haut degré de cérébralité, il y a une profonde ingénuité chez les soufis. C'est même cela qui les caractérise. Ce sont des hommes qui expriment simplement, naïvement, leur amour de Dieu. Ils reviennent fort souvent sur cette vanité de l'intelligence et de la raison, à laquelle ils substituent l'intuition, la vision directe de la nature et de la vie. Ils insistent beaucoup également sur l'impossibilité de communier avec le divin autrement que dans un acte d'amour. Ils ignorent plus encore qu'ils ne récusent les rites et les dogmes des religions établies. C'est pour cela que parfois ils passent pour sceptiques. Il est impossible de l'être moins qu'eux, qui sont tout assentiment, tout croyance et tout foi. Mais une seule réalité les préoccupe.

Ce qui existe véritablement (dit Nècir-ed-dîn de Toûs) c'est l'unité primordiale; tout le reste est conjectural et imaginaire.

Cette sagesse suprême qu'il faut acquérir, cette vision nirvânique, ce dieu intérieur qu'il s'agit de dégager de nous-mêmes, il l'appellent, pieusement, amoureusement : la Bien-aimée, la Divine Amie. Et vraiment,

lorsqu'ils la nomment ainsi, au féminin, nous percevons dans cette tendresse à demi humaine, à demi surnaturelle, comme une correspondance profonde de celle dont notre sainte Thérèse est consumée. Et aussi (la doctrine est la même sous tous les cieux et derrière tous les masques religieux) nous pensons à ce suave poète bengali Rabindranath Tagore, Tagore qui a dit :

Tu es le ciel et tu es le nid aussi bien.
O toi plein de beauté! ici, dans le nid des couleurs, des sons et des parfums, c'est ton amour qui enclôt l'âme.

Mais cette parole n'est-elle pas comme un écho de celle d'Abou-Saïd :

Je lui demandai : « A qui te destines-tu, toi si belle? »
Elle me dit : « A moi-même, car je suis l'Unique.
Je suis l'amour, l'amant et l'aimée, je suis le miroir, la beauté et la vision. »

La Vie universelle dans son unité primordiale et secrète, tel est le grand sujet de l'inspiration des poètes soufis. Non pas, cette vie, telle qu'elle apparaît aux yeux des monistes modernes, d'un point de vue tout extérieur, tout abstrait. Mais au contraire, comme la seule chose qui nous concerne, encore qu'elle nous déborde de toutes parts, tel l'océan fait à la goutte d'eau. Et avec joie, avec une passion constante. Le soufi ne se désintéresse de rien. Il tire de sa doctrine une philosophie et une morale, il juge des vertus et des vices. Seulement, il le fait toujours en fonction de son idée primitive, de son amoureuse obsession. Et il en revient toujours

au renoncement, au renoncement qui nous débarrasse plus vite des illusions des sens, afin de nous faire toucher la seule réalité de l'univers, de nous faire fondre avec elle.

Avec une profondeur de pensée qui fait songer à Pascal comme aux auteurs des Upanischads, avec une ferveur amoureuse qui rappelle sainte Thérèse et Fénelon, avec une grâce naturiste et une ingénuité qui évoquent le petit frère d'Assise, avec enfin quelque chose qui est proprement persan, c'est-à-dire une mesure exquise dans la concentration, un lyrisme intense et bref, un saisissant génie de l'image physique à répercussions philosophiques, l'œuvre des poètes soufis s'apparente aux plus belles manifestations de la littérature mystique universelle. Leurs noms de sages, d'initiés, de métaphysiciens et d'ascètes méritent de prendre place à côté des plus purs et des plus aimés des nôtres.

CERVANTÈS EN FRANCE

Je n'ai point la prétention de dire quoi que ce soit de nouveau sur ce grand homme. Tout a été dit, je le sais, la critique a examiné ce génie littéraire sous toutes ses faces, l'érudition a retrouvé tous les renseignements et toutes les sources possible. Je me contenterai donc d'exprimer sous quel angle, à mon avis, l'œuvre du héros de Lépante nous apparaît à nous Français, quel succès elle a toujours rencontré dans notre imagination nationale. Il m'a toujours semblé que le culte commun d'une belle chose rapprochait plus les hommes que mille arguments destinés à leur prouver qu'ils *devraient* se rapprocher. Le sentiment et l'intuition restent toujours plus forts que la pure logique.

I

Je parlerai bien entendu surtout de *Don Quichotte*. Les comédies et les poésies de Cervantès sont certes fort intéressantes et la plupart de ses *Novelas ejemplares* sont des chefs-d'œuvre. Elles auraient suffi à la gloire d'un écrivain de moindre envergure. Pourtant elles n'ont point

l'ampleur, la qualité d'humanité, l'art profond, l'émotion de *Don Quichotte*, qui reste un livre unique au monde, un des grands livres de la littérature universelle. Il n'y a rien d'illégitime à ce que ce livre ait absorbé tous les autres du même auteur dans son rayonnement. La nature des choses elle-même l'exigeait. Et d'ailleurs toutes les qualités répandues dans les comédies, les pièces et les nouvelles se retrouvent, à un degré plus élevé, et mieux harmonisées entre elles dans l'immortel *Don Quichotte*. C'est le testament idéal et sublime du poète.

On a maintes fois observé que *Don Quichotte* est une œuvre de la plus haute sérénité philosophique, une sorte d'examen impartial de l'éternel procès entre l'idéalisme et le réalisme. Le chevalier et l'écuyer ont également et tour à tour raison, selon le point de vue où ils se placent pour juger tout événement. Une ironie souveraine enveloppe l'ensemble de l'intrigue et les caractères. On dirait la fatalité même de la vie, qui est toujours supérieure, puisqu'elle conduit les événements, aux commentaires qu'en peuvent fournir ceux qui les supportent, en profitent, ou tentent de les surmonter. Don Quichotte et Sancho Pança sont les deux aspects de l'humanité, et c'est en ce sens que leur existence romanesque a quelque chose de symbolique.

Ce caractère d'universalité devait frapper les Français, car les Français ont toujours eu le goût des choses générales : les grands discours, la tragédie classique, la philosophie, etc. Ils n'aiment que par occasions les caractères d'exception, les œuvres d'une originalité si je puis dire ethnologique. Quoique combattue par les meilleurs

d'entre nous, l'incuriosité de la nation elle-même reste trop souvent victorieuse. Il a fallu beaucoup de temps ici pour admettre Ibsen, pour intégrer Nietzsche, pour comprendre Dostoïevski. C'est que ces grands écrivains sont, par certains côtés, très représentatifs de leurs nations respectives. Les Français, en ceci héritiers des Romains, veulent retrouver, dans le héros d'un livre, un homme dépouillé de tout caractère momentané, fût-ce au prix de l'abstraction. Pensez que ce peuple, pourtant éminemment réaliste, a pendant deux siècles fait ses délices d'un forme de drame où l'homme apparaissait comme une entité psychologique sur une scène indéterminée, et a fini par faire une Révolution pour établir les Droits de l'Homme, non pas même des hommes de sa race, mais de tous les hommes, quels qu'ils fussent. Fraternité certes, mais aussi beaucoup esprit logique.

Au point de vue philosophique, il était fatal que les Français adorassent *Don Quichotte*, puisqu'on trouve dans ce livre les deux types d'hommes qui se partagent l'humanité. Espagnol certes, mais pas essentiellement; seulement par le costume, le langage, les mœurs. Mais les pensées, mais le fonds moral et mental, les intuitions, les rêves, le secret psychologique seraient aussi bien russes ou arabes, ou anglais. Il y a toujours eu des héros qui foncent sur les moulins à vent, et des pauvres êtres qui en sont stupéfaits, et toujours ces deux espèces d'hommes ont fait amicalement société.

De fait, il n'y a pas de pays, après ceux de langue espagnole, où *Don Quichotte* ait eu plus de succès qu'en

France, et je ne crois rien exagérer en disant que nous n'avons pas *un livre* de notre littérature, fût-ce le plus illustre, qui ait eu auprès de nous Français, la vogue immense du chef-d'œuvre de Cervantès. Tout le monde l'a lu, et dès l'enfance. Je ne me rappelle pas, pour ma part, une époque de ma vie où je n'aie su ce que c'était que *Don Quichotte*.

Notez que tous ces lecteurs n'ont pas de l'œuvre une opinion rationnelle, une notion complète. Il y a, en effet, outre mille nuances intermédiaires, trois *étapes de compréhension* pour *Don Quichotte*, selon les âges où on l'aborde et, à chaque étape, il révèle une signification successive, plus profonde que la précédente.

L'enfant y voit je ne sais quel comique immense, comme d'un théâtre de Marionnettes : une humanité comme il la conçoit, à la fois puérile et démesurée, un grand songe de plaies et de bosses, où l'imagination est seule reine.

Le jeune homme y satisfait son goût de romanesque et d'aventure. Comme il l'émeut, cet amour obstiné pour quelque chose qui n'existe pas! Et tout ce décor de fêtes et de galanteries l'enthousiasme...

Enfin, l'homme mûr en comprend le sens secret, la valeur humaine et philosophique, l'art profond, mélancolique et savant avec lequel y sont fondus ensemble l'ironie et la tendresse, la foi et le scepticisme, l'ardeur et le désespoir, tous les sentiments qu'inspire le spectacle de la vie.

Il est bien évident que ceux qui s'élèvent jusqu'à cette interprétation-là sont les plus rares. La grande majorité

s'en tient à sa première impression d'enfance ou de jeunesse, et elle va répétant, sans trop y croire d'ailleurs, comme on le lui a dit : que *Don Quichotte* est une satire des livres de chevalerie. J'ai même été fort étonné, à ce sujet, de rencontrer sous la plume érudite et subtile de Prosper Mérimée (1) un jugement aussi sommaire. Les générations se le font fidèlement repasser. Il faut bien se dire que cela n'offre aucune espèce d'importance : ce qui est essentiel dans un livre, ce sont les émotions qu'il nous donne, les pensées qu'il nous suggère. Or, même à ceux qui n'ont pas écarté les voiles du sens secret et « humain » de *Don Quichotte*, il a donné l'impression de quelque chose de profond, de rare, de tout à fait différent de ce qu'on lit d'ordinaire. Il a suggéré un univers héroïque et burlesque, un monde d'idées, de fantaisies, de rêves. Même pour qui est incapable de le suivre, l'exemple porte; même pour qui ne pourrait la résumer par des mots, la leçon a été donnée. Tout le travail a été fait dans le subconscient. Et je suis sûr de ne rien exagérer en prétendant que notre mentalité doit quelque chose (certes très difficile à analyser mais indiscutable) à l'existence de ce livre substantiel, absorbé dès l'enfance.

(1) Puisque je parle de Prosper Mérimée, je ne veux pas omettre cette occasion de rappeler les quelques pages, vraiment de premier ordre, qu'un homonyme, M. Ernest Mérimée, professeur à la Faculté de Toulouse, a écrites dans un modeste manuel d'histoire de la littérature espagnole. Il y a là, dans un style infiniment simple, une appréciation du chef-d'œuvre de Cervantès qui m'a semblé définitive, et qui envisage à peu près tous les points de vue auxquels on pouvait se placer. C'est de la solide et élégante critique.

Dans un certain sens, les étrangers devraient eux aussi aimer et comprendre ce qu'il y a d'universel dans *Don Quichotte* et de fait ils le comprennent. Je ne veux pas leur retirer ce mérite. Mais je veux ajouter que les Français y trouvent quelque chose de plus encore que ce caractère d'universalité; et c'est ce que j'appellerai d'un mot : la chevalerie. Don Quichotte est certes un gentilhomme : fier, noble, indépendant, courtois, d'une distinction que les pires aventures n'altèrent jamais. Mais c'est surtout un chevalier, c'est-à-dire un prince parmi les gentilshommes, un ascète parmi les religieux. Il a le culte de l'héroïsme : il ne se contente pas d'être brave, il court le monde à la recherche des occasions de l'être plus que les guerriers ordinaires. Il raffine sur le devoir, comme il subtilise sur le sentiment, comme il renchérit sur l'amour (1). La canaille le berne : il ne la voit même pas, puisqu'il est en quête de géants. Les suivantes de la duchesse et la fille de ferme se gaussent de sa simplesse : il n'en a cure, puisqu'il aime une femme qui n'existe pas. Encore qu'il juge fort bien le monde, et les petitesses de la vie quotidienne, c'est dans les nuages qu'il a élu domicile. Il vit dans un rêve.

C'est cela qui nous enthousiasme, nous autres Français, et c'est cela qui fait que nous aimons tant l'Espagne, qui s'enthousiasme aussi de la même chose. Depuis les

(1) Tel est le sens profond de cette manie, tant raillée en apparence, du personnage pour les « romans de chevalerie ». Certes ils sont absurdes et d'une « littérature » lamentable. Mais s'ils entretiennent sa folie, ils attisent aussi son courage et sa générosité. Plus on y songe, plus on s'aperçoit que si Cervantès rit de son héros, c'est avec attendrissement.

bravades des Gaulois, qui ne craignaient que la chute du ciel sur leurs têtes, jusqu'à l'élan de notre peuple mobilisé pour défendre la patrie attaquée en 1914, notre histoire n'est qu'un long récit d'expéditions guerrières entreprises pour défendre des idées, des sentiments, pour délivrer des peuples persécutés, que sais-je? Et après, nous en rions, parce qu'il y a beaucoup de Sanchos chez nous. Mais nous avons d'abord agi, et Sancho, même en n'y comprenant rien, même en rechignant, a suivi son maître.

L'Espagne a gardé au cours des âges cette noblesse, cette générosité, cette ardeur, cet esprit de sacrifice, ce culte de l'amour courtois, tous ces sentiments de choix qui portent le beau nom de chevalerie. Elle sourit de Don Quichotte, parce que ce personnage est une « charge » de tout cela, mais la charge est discrète et altère à peine les traits d'un personnage fort sympathique et très élevé. Et nous aussi nous aimons ce personnage dont nous sourions, parce que nous lui sommes très fraternels. Et, après les peuples où coule un peu de sang espagnol, c'est le peuple français qui est le plus apte à comprendre et à aimer le chef-d'œuvre de Cervantès.

II

Une objection se présente, trop facile pour être sérieuse. Elle nous a été faite par la critique allemande. La voici : « Vous dites que vous aimez *Don Quichotte* d'un amour particulier. Vous n'en avez cependant pas beaucoup parlé. En comparaison de notre contribution biblio-

graphique à l'étude de Cervantès, la vôtre est très légère. »

Qui ne devine le sophisme que cache cet argument? Il suffit de savoir, pour le démasquer, que ce n'est pas la quantité des livres écrits sur un sujet qui élucide le plus ce sujet. Elle l'écraserait bien plutôt. Cent pages sur un saphir ne vaudront pas pour moi le contact du saphir lui-même, si j'ai le bonheur de le toucher. L'erreur est celle du pédantisme, qui réduit tout à des fiches et à des bouquins. Un enfant qui a lu *Don Quichotte* dans une sommaire ou mauvaise adaptation, mais qui a vibré d'enthousiasme aux aventures du cher chevalier de la Manche, en sait plus long sur Cervantès qu'un professeur qui aurait passé sa vie à tenter de retrouver les rapports de la biographie de Cervantès avec les événements de son livre.

Le mérite de l'érudition allemande est indiscutable. Toute recherche, tout travail sont permis avec les éléments qu'elle a accumulés. Mais ces travaux et ces recherches ne sortent pas eux-mêmes du domaine de l'érudition, qu'ils augmentent ainsi indéfiniment. On n'y gagne pas grand'chose pour la vie de l'esprit. Les Allemands, fiers de leur vaste savoir, se sont donné la tâche d'établir en quelque sorte, pour chaque nation européenne, le catalogue raisonné et complet de ses productions propres. Ils ont ainsi goûté l'immense satisfaction de donner à des Provençaux des leçons de littérature provençale et de jouer en Allemagne des pièces de Calderon encore inédites en Espagne, et des drames d'écrivains russes inconnus ou méconnus en Russie. Mais

qu'ont-ils cru prouver de la sorte? Qu'ils étaient plus « savants » que n'importe qui? Personne ne le leur conteste. Mais la valeur vivante des œuvres, le rapport secret et subtil que ces œuvres avaient avec la race d'où elles étaient sorties leur échappaient entièrement, car ces « impondérables » ne sont pas des choses que l'on puisse saisir avec la main de l'érudition.

Je n'éprouve aucune difficulté à admettre que la bibliographie allemande sur *Don Quichotte* soit infiniment plus riche que la bibliographie française, j'en suis même à peu près certain. Mais j'en tire une conclusion diamétralement opposée à celle que les Allemands supposeraient : à savoir qu'en France, au lieu d'être un sujet d'étude littéraire, *Don Quichotte* a été un objet vivant d'admiration directe, d'amour personnel. Il n'est pas resté au seuil de notre mémoire, il est entré dans notre imagination au même titre que les œuvres les plus émouvantes de nos propres poètes, passionnément.

GONGORA

La puissance que possèdent les pédants est redoutable. Leurs opinions, une fois transcrites dans les manuels et les dictionnaires, traversent les siècles, et la jeunesse des générations successives les accepte, faute de pouvoir les vérifier. Ainsi s'égare le goût public.

On nous apprend au collège, et Larousse cyniquement nous confirme, que le poète de Cordoue : Don Luis de Góngora y Argote, désespéré de voir que ses productions normales ne lui procuraient aucun succès, imagina de créer une sorte de langage spécial déformant le sens des mots, altérant le mouvement même de la phrase, et que ce jargon, paré de tous les charmes faux que peut avoir le mauvais goût, obtint immédiatement une faveur extraordinaire. Aggravation du conceptisme, le cultisme naquit, et il dura fort longtemps, beaucoup plus longtemps que le poète lui-même, qui mourut pauvre d'ailleurs. Égaré par la folie de cette mode, les meilleurs esprits du temps : Don Jose Pellicer, Saavedra Fajardo, Francisco Cascales et Lope de Vega lui-

même, professèrent une admiration profonde pour ce poète, le tenant pour un véritable génie et qui plus est, pour un homme de goût très délicat et très sûr. Je ne parle pas de la foule des imitateurs. Il en existe encore. Il paraît qu'au Pérou, par exemple, le gongorisme n'a point cessé d'être à la fois une religion et une école littéraire. Aujourd'hui, tout le monde serait revenu de cet engouement absurde, et la figure de Góngora, dépouillée de ses lauriers éphémères, apparaît dans la littérature comme une sorte de monstre, le créateur prétentieux d'un pathos obscur, le Lycophron de l'Espagne, le type même d'une espèce de vice spirituel.

N'en déplaise aux pédants et à Larousse, aucune de ces allégations ne tient debout, et elles constituent autant de calomnies envers la mémoire d'un grand artiste, autant de défis à la stricte vérité.

* * *

Góngora n'eut jamais la perversité d'imaginer un langage convenu, après avoir en vain tenté de se faire connaître par des productions « analogues à celles de ses contemporains ». La vérité, c'est que, doué d'une imagination très riche, il s'essaya dans tous les genres, la vérité est qu'après avoir, par exemple dans les *Romances* et surtout dans les *Letrillas*, donné la mesure de la malice charmante et, à force de simplicité, quasi populaire de son esprit, il écrivit ses *Soledades*, ses odes, son *Polyphème* et enfin des sonnets, infiniment serrés, denses et subtils, très savants. Mais cela n'implique pas

contradiction. Il me serait assez facile au contraire d'établir qu'il y a des analogies réelles entre toutes ses œuvres. L'humour particulier des *Letrillas* se retrouve assez souvent dans les sonnets (car Góngora fut un humoriste, un humoriste au sourire parfois très secret, mais il n'a pas changé de qualité. Et non seulement l'humour, mais une certaine espèce d'images. Il y a une unité puissante dans ces poèmes, où l'on retrouve partout la même forme de l'esprit. Seulement, elle évolue. Ce devait être un homme extrêmement réfléchi, conscient de ses moindres ressources, et décidé à les utiliser toutes. Il cultiva, ce *cultiste*, le terrain très riche de son moi. Et de sa simplicité primitive (qui ne fut jamais de la simplesse) il arriva au raffinement merveilleux des sonnets, que l'on peut considérer comme son œuvre suprême.

Nous pouvons observer un phénomène tout semblable chez un de nos plus grands poètes : Stéphane Mallarmé, qui, lui aussi, fut accusé de se perdre exprès dans l'obscurité afin d'acquérir une gloire refusée à ses vers plus clairs. Lui aussi cependant ne fit qu'évoluer selon les lois de sa nature interne, du parnassisme relativement facile du *Guignon* et d'*Apparition* aux mystérieuses évocations de ses derniers poèmes. Chez lui aussi ce goût de l'humour, cette malice gentille, cette courtoisie pompeuse et délicate, dont ses moindres billets font foi. Chez lui aussi l'examen retrouve des éléments toujours pareils et qu'une volonté d'artiste pur et profondément conscient traita, suivant des réactions toujours plus savantes, jusqu'à en faire un véritable élixir verbal, certes de

saveur incommunicable aux cuistres, mais combien délicieuse aux amateurs de véritable poésie.

J'ai longtemps pratiqué Mallarmé, je ne connais Góngora que depuis cinq années, mais le poète français m'a beaucoup aidé à comprendre le poète espagnol, et j'ai aujourd'hui acquis la certitude d'une sorte de fraternité mentale entre ces deux êtres, qu'un malentendu absolument identique et entretenu par la même malveillante sottise fit accuser de la même supercherie, alors qu'ils furent au contraire, chacun à sa manière, des héros du scrupule littéraire (1).

*
* *

Les différences sont d'autant plus superficielles qu'elles sont évidentes. Déblayons-les vite. Góngora fut un poète très abondant, alors que Mallarmé écrivit très peu. Une grande partie de l'œuvre du Cordouan est de circonstance, et il est vrai de dire qu'il y avait en lui du poète lauréat. Il dut, hélas! pour vivre (car

Camina mi pensión con piés de plomo)

écrire beaucoup d'éloges, d'épithalames, d'épitaphes, de compliments, de prières. Il s'en tirait d'ailleurs avec infiniment d'esprit et de dignité, et dans le plus noble style. Mais enfin on lui rendrait service en le réduisant

(1) Inutile, n'est-ce pas? de dire que Mallarmé ne dut, ne prit absolument rien à Góngora. Je ne sais même pas s'il le connaissait, s'il l'avait lu. Il s'agit ici d'analogies profondes de l'instinct poétique, échappant essentiellement au contrôle de l'autocritique.

à une anthologie, à une anthologie pareille à celle que Mallarmé fit lui-même, pour lui-même. Il est païen de goût ou dirai-je mieux arabe, mais catholique de conviction comme on l'était en Espagne, à cette époque, d'un catholicisme ardent et sombre même parfois, et funéraire, comme celui de son ami le Greco. N'oublions pas qu'il est Andalou, et qu'il est aussi un peu d'église. Enfin il y a trois siècles de distance et une frontière entre lui et le poète parisien camarade de Manet et de Zola. N'importe, ils sont plus près l'un de l'autre qu'ils ne l'étaient respectivement, l'un de Garcilaso et d'Herrera, l'autre de Léon Dierx et de Coppée.

Je trouve chez tous les deux une prédilection, vraiment rare, vraiment poussée à un point spécial, pour certains thèmes : par exemple, la chevelure féminine, les fleurs, les pierreries (ces deux derniers termes toujours interchangeables, indéfiniment comparés et mêlés l'un à l'autre); et plus encore que la prédilection, une certaine manière de les traiter, ces thèmes, d'en extraire tout ce qu'ils peuvent contenir d'analogies et de symboles. Góngora, certes contenu par son éducation religieuse, ne peut pourtant s'empêcher de louanger la beauté féminine en termes dont on n'a voulu voir que l'artifice et la joaillerie. Mais sous cette parure un peu barbare de nacre, de lys, de marbre, de roses, d'ambre, de saphirs, d'œillets, de rubis, quelle ferveur, quel amour vrai de la réalité physique transparaissent sous tant d'allusions et de voiles, quel amour tout simple de

l'amour (1)! A la fin d'un sonnet (LXI) où sont énumérées, comme par jeu, toutes les matières précieuses du monde comme ayant composé la pâte idéale dont fut formée l'amie, avec quelle grâce de soupir se meurt ce tendre vers, tout de musique, contraste étrange avec ceux, minéraux et brillants, qui le précèdent :

O rubia Clori, ó dulce mi enemiga!

Et la chevelure, l'obsédante chevelure, qui pour Mallarmé était devenue toute la femme, comme si le front n'était que « *son ancien foyer* »,

La chevelure, vol d'une flamme, à l'extrême
Occident de désirs, ...

pour Góngora est aussi un objet indéfini de rêves : il y revient sans cesse, il ne se lasse pas de la décrire.

Peinaba al sol Belisa sus cabellos
Con peine de marfil, con mano bella;
Mas no se parecia el peine en ella
Como se oscurecia el sol en ellos.

Préciosité? Oui, peut-être. Mais quel raffinement de vision! Et comme le miroir, qui ne sera nommé qu'au quatrain suivant, est déjà pour ainsi dire présent aux yeux du spectateur invité à considérer ce jeu d'une image avec son reflet, ce tableau dont les contours tremblent, subtilement troublés par l'indécis de cette opposition, verbale, entre *parecia* et *oscurecia* !

On comprend très bien, en lisant des passages de ce

(1) Cf. Mallarmé : *Tristesse d'été : Hériodade.*

genre, le malentendu qui s'est produit à propos de Góngora. De telles exquisités la première apparence seule était perceptible à la majorité des admirateurs, des imitateurs, des demi-poètes, enchantés de trouver là tout un stock d'images littéraires faciles à exploiter. Les pédants, eux, n'y virent rien du tout, et ne se donnèrent pas la peine d'essayer.

*
* *

Plus je relis ces fameux sonnets, si décriés, moins je puis admettre ce qu'on en a dit. Quelques-uns sont obscurs, certes, mais jamais de cette obscurité qui vient du désordre ou de l'incertitude de la pensée. Il serait plus exact de dire qu'ils sont difficiles (1), en ce sens que leur prodigieuse contraction verbale désoriente dès l'abord cette mauvaise habitude que nous avons de nous laisser porter par le courant des images et des pensées banales, quitte à rencontrer de temps à autre, dans cette dérive paresseuse, quelques îlots plus solides de sens. Transitions! Et il y a des écrivains qui se contentent indéfiniment d'elles. Góngora ne nous laisse pas le loisir de cette torpeur, il exige notre attention. Il entre, de plain-pied, dans un jeu d'images, parce qu'elles se sont imposées à lui si souverainement qu'il ne voit plus la nécessité de s'en expliquer par des comparaisons. Il commence ainsi un sonnet sur une flotte :

Velero bosque de árboles poblado
Que visten hojas de inquieto lino...

(1) Mendès disait que Mallarmé était un auteur difficile.

Hallucinante, brusque, directe, l'image de la forêt se dresse, à peine atténuée du mot *velero* qui l'aère en quelque sorte, et en précise la valeur métaphorique: puis elle se développe, et immédiatement se raffine, évoquant avec ce terme si sensible : *inquieto* le frisson même dont la brise agite, sur ces arbres marins, les feuilles vivantes de la toile. C'est, en deux mots, un tableau complet, animé, dans sa juste perspective : on voit la flotte glisser sur la mer lumineuse.

Qu'on ne s'y trompe pas, nous saisissons ici, dans son origine, la démarche même de l'esprit poétique, en opposition avec celle de l'esprit rhétorique, lente et donnant raison de tous ses pas, à coups de : « comme, c'est ainsi que, semblable à, de même que, on dirait que », et autres articulations verbales. La poésie vraie agit toujours par incantation directe, sans préparation d'aucune sorte, qu'il s'agisse d'une poésie de sentiment comme celle de Verlaine ou d'une poésie d'intelligence, comme celle de Mallarmé ou de M. Paul Valéry.

* * *

Jusqu'ici, rien que de normal et, somme toute, d'assez simple. Mais Góngora ne s'en tiendra pas là. Sans le vouloir, obéissant à l'entraînement de son propre esprit, il rebondit d'idée en idée, chacune s'éloignant davantage de la métaphore originelle. Ainsi cet étonnant sonnet CXXVIII :

Érase en Cuenca lo que nunca fuera,
Érase un caminante muy ayuno;

Pidió un mollete, si había tierno alguno,
Y diéronle un bizcocho de galera.

Desta impiedad fué un ángel la arrobera;
Y si pidiera más el importuno,
Le dieran los peñascos uno á uno
Que Jucar baña en su áspera ribera.

De bizcochos apela el caminante
Para piedras; que en Cuenca eso se usa,
Y deso están las piedras tan comidas.

Quiza viéron el rostro de Medusa
Estos peñascos, como lo vió Atlante,
O damas son de pedernal vestidas.

Comme elle est amusante, cette petite pièce, où se mêle d'une façon insaisissable la rancune du voyageur déçu à la fantaisie du poète, toujours prêt à bondir en pleine fable, en pleine folie.

Desta impiedad fué un ángel la arrobera.

Et voilà les boulangers de Cuenca livrés aux puissances vengeresses. Mais aussitôt ce pain, si dur, voici qu'il évoque une autre dureté, celle des rochers, qu'on aurait tous offerts au voyageur, *s'il avait insisté*. C'est donc alors le même. Mais oui certes. Et la preuve :

Y deso están las piedras tan comidas.

Dès lors, qui empêchera le rêveur, décidément lâché, d'imaginer toutes les possibilités mythologiques de *pétrification* et d'évoquer la face de Méduse, et mieux encore, de supposer que ces rochers sont une rangée de « dames vêtues de pierre » ?

Il n'y a pas moins ici de quatre rebondissements, depuis la primitive anecdote jusqu'à la fantaisie finale, et tout cela mêlé, atténué, adouci d'une sorte d'imperceptible humour. Encore une fois, on ne retrouve que dans Mallarmé ce dosage subtil. Pensez à la *Chanson bas (Hors de la poix, rien à faire)*, à l'espèce de sourire de sylphe malicieux qui se joue dans les derniers vers de *Une dentelle s'abolit*.

* * *

Cette aisance à se mouvoir dans un monde de combinaisons créées par eux au moyen d'une seule image primitive, cette facilité à faire foisonner, cristalline, une génération de formes sur chaque plan de cette image initiale, ce don particulier de passer sans cesse de l'abstrait au concret et réciproquement, bref cette haute intelligence, elle est commune à Mallarmé et à Góngora, elle est leur qualité maîtresse, celle qui, les faisant si pareils, les oppose à tous les autres poètes. *Ils se sont fait chacun leur univers.* Encore une raison de leur impopularité. En s'abstrayant de la foule, en ne chantant pas les émotions communes sur le mode commun, ils ont vite fait figure d'orgueilleux, Icares punis de leur audace. Mallarmé alla d'ailleurs plus loin que Góngora. Au delà des *Sonnets* et de la *Prose pour des Esseintes*, il imagina le *Coup de dés*, qui est un essai de composition écrite tenté sur les confins mêmes de la composition musicale. Mais si loin qu'il ait été, c'était sur le même chemin. Et il est à observer combien cette haute intellectualité, ce raffinement cérébral coexista, chez les deux

poètes, à un don prodigieux d'évocations d'ordre pictural d'un côté et de l'autre musical. C'est une joie de déclamer leurs vers, même sans aucun souci de les comprendre (1). On sent qu'on a affaire à des maîtres de la langue. Pour ne citer, entre cent autres, qu'un seul passage, est-ce que les trois derniers vers du sonnet consacré au tombeau du Greco (2) n'évoquent pas, au milieu de je ne sais quelle dense fumée funèbre, la pesante magnificence du monument : cubique, brillant, dur? absolument comme chez Mallarmé la fin du *Toast funèbre*, pour la tombe de Gautier.

Chez les deux poètes on perçoit l'intention bien nette de tirer des mots leur maximum d'évocation, au point de vue descriptif, comme au point de vue de l'harmonie. Et c'est sans doute de leur profonde connaissance de la valeur des mots que leur est venu ce respect qu'ils en ont, cette minutie dans le choix qu'ils en font, la place où ils les mettent, ce resserrement toujours plus sévère. Mérite encore plus grand chez le poète espagnol, qui avait à lutter contre une abondance naturelle de rhéteur courtisan. Cette constriction aboutit à l'ellipse, et l'ellipse choque la paresse du lecteur, et surtout celle, encore plus chatouilleuse, du pédant. D'où nouvelle source de malentendus.

---

(1) Ainsi, chez Góngora, l'étonnant et presque insaisissable sonnet CLXVI *(Tonante monseñor)* que traversent des lueurs si fulgurantes, et chez Mallarmé le sonnet *A la nue accablante tu*. Ils ont tous deux ce même poids de basalte, et ces mêmes éclairs légers.

(2) *Tanta urna, á pesar de su dureza,*
Lágrimas beba y cuantos suda olores,
Corteza funeral de árbol sabeo.

***

Enfin, parmi ces beaux sonnets de Góngora, il en est que je trouve particulièrement admirables, où l'artiste n'abandonne aucun de ses droits et où cependant l'homme parle, dans toute l'angoisse et la vérité d'un cœur profond.

Je pense à celui intitulé : *Al año climatérico de su edad* et qui finit par ces vers splendides :

¡Oh aquel dichoso que la ponderosa
Porción depuesta en una piedra muda,
La leve da al zafiro soberano!

Jamais les plus profonds mystiques n'eussent exprimé avec plus de vigueur et de simplicité ce geste suprême de l'homme au moment de sa mort, ce double geste qui se termine par l'offrande sublime de l'âme. Et comme ce mot *zafiro* ici est touchant! C'est comme si le poète précieux, l'ami fervent des pierreries, au plus grave moment, maintenait encore son droit à parler le doux langage de l'amoureuse courtoisie, en appelant ainsi le ciel : « saphir souverain ».

***

Je pense aussi à cet autre sonnet que je transcris tout entier (et qui a inspiré à M. Azorín une de ses plus belles pages :

Descaminado, enfermo, peregrino,
En tenebrosa noche, con pié incierto,
La confusión pisando del desierto
Voces en vano dió, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
Distinto oyó de can siempre despierto,
Y en pastoral albergue mal cubierto
Piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
Soñolienta beldad con dulce saña
Saltéo al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
Más le valiera errar en la montaña
Que morir de la suerte que yo muero.

Ici l'art de Góngora coupe tous les liens qui rattachent au vraisemblable quotidien le tableau qu'il présente. Quel est-il, ce voyageur étrange, ce pèlerin perdu marchant dans la « confusion du désert »? On ne le sait pas, et cela épaissit encore l'atmosphère d'angoisse qui flotte autour de lui. Tout conspire à rendre son sort plus misérable. Est-il en effet quelque chose de plus affreux que d'entendre toute la nuit le gémissement d'un chien que rien n'endort? Et quelle est cette auberge où il trouve la compassion, la compassion seulement, mais pas le chemin?

Un peu de douceur va peut-être venir avec le jour. Tous les mots, pendant deux vers, se font si calins, si veloutés, si chauds!... comme pelages d'hermine enveloppant la « somnolente beauté »... Hélas! ce n'est qu'un répit, pour retomber dans une horreur plus grande encore, dans l'épouvante absolue. Car pourquoi ce voyageur paiera-t-il de la vie cette énigmatique hospitalité? Oui, pourquoi? Nous ne sommes guère plus éclairés quand nous apprenons que le poète agonise d'un mal auprès duquel est enviable le sort de cet infortuné. Et

toute notre pitié revient malgré tout à ce passant perdu et malade, pèlerin qui sait? de la vie même, de l'incompréhensible, obscure et terrible vie.

⁂

N'eût-il écrit que ces quelques vers, le jugement inique porté sur Góngora par les pédants serait à reviser. Non seulement il n'est pas ce qu'ils ont dit. Il est un grand, un pur poète. Ne leur en déplaise, c'est Lope de Vega qui a raison contre eux. *Erudición y dulzura* (érudition et douceur), dit-il, pour caractériser cet art, qu'il admirait. Comment ne voit-on pas que toute cette érudition, cette science, cette habileté, il les mit au service, non pas d'un arrivisme dont il n'avait nullement besoin, car il était célèbre et admiré, mais d'une forme littéraire qu'il voulait sans cesse plus belle et plus parfaite. Il fait partie de cette grande famille d'esprits à qui nous devons Philip Sidney et Lily, le chevalier Marin, les pétrarquisants, Maurice Scève et Saint-Amand, et il y brille d'une manière éclatante. Il fut un roi parmi les poètes conceptistes, il fonda, un peu malgré lui, une sorte de religion poétique, mais il valait mieux que sa gloire, et les beaux vers, savants et purs, qu'il a sculptés dans cette matière composite dont lui seul pouvait oser l'alliage solide et musical demeureront tant qu'il y aura quelqu'un pour comprendre la langue castillane et pour garder le goût des jeux exquis de l'intelligence (1).

(1) Écrit le 15 août 1918.

EDGAR POE CRITIQUE

A lire les *Marginalia*, la seule œuvre de critique que nous ait laissée Edgar Poe, on éprouve une impression fort curieuse, un peu trouble d'abord, un peu confuse, un peu décevante, mais qui s'ordonne et se clarifie par degrés jusqu'à ce qu'on sente se trouver en présence d'un véritable esprit critique, de la plus haute portée, de la plus fière envergure.

Ceux qui croient qu'un homme comme Sainte-Beuve est un critique n'y comprendront certes pas grand'chose. Ils seront déroutés. Là où ils cherchent un livre ils trouveront un homme; là où ils cherchent un système littéraire tout fait, ils trouveront les germes intellectuels vivants d'une pensée, d'un système.

Mais ceux qui savent que la critique est tout autre chose qu'une systématisation, ceux qui ont assez des raisonnements à perte de vue, des théories, des exclusivismes, etc., ceux-là aimeront le livre d'Edgar Poe, et sont prêts à comprendre sa féconde leçon.

La vie fut dure au poète américain, et il n'eut jamais

l'occasion de faire un volume de ses œuvres critiques, dispersées dans les magazines. Mais, après tout, ce n'est pas nécessaire à sa gloire. Un esprit médiocre cimente extérieurement et artificiellement dans le moule d'une théorie des idées et des sentiments qui ne supportent pas d'être ainsi rapprochés, et la contradiction n'en apparaît que plus ruineuse. Par contre, un grand esprit ne peut pas retirer aux choses même qu'il recueille au hasard de ses promenades un certain caractère commun, une certaine unité secrète : le fait seul que ce soit *lui* qui les ait choisies. Qui dira la supériorité de l'unité du goût, organique et vivante, sur l'unité précaire des analogies théoriques, lorsque ce goût est absent?

Edgar Poe avait, à un point souverain, cette unité du goût. C'était un grand poète et un grand écrivain, ne l'oublions pas, et, en outre, un homme d'une haute culture. Comme dit Baudelaire, il avait « un vaste savoir, une linguistique puissante, de fortes études, des impressions ramassées dans plusieurs pays ».

Et d'ailleurs, appliquant sa méthode critique, il dit : « Divisant le monde de l'esprit en *Intellect pur*, *Goût* et *Sens moral*, il appliquait la critique suivant que l'objet de son analyse appartenait à l'une de ces trois divisions. Il était avant tout sensible à la perfection du plan et à la correction de l'exécution; démontant les œuvres littéraires comme des pièces mécaniques défectueuses (pour le but qu'elles voulaient atteindre), notant soigneusement les vices de fabrication; et quand il passait au détail de l'œuvre, à son expression plastique, au style en un mot, épluchant, sans omission, les fautes

de prosodie, les erreurs grammaticales et toute cette masse de scories, qui, chez les écrivains non artistes, souillent les meilleures intentions et déforment les conceptions les plus nobles. »

Comme on le voit, Edgar Poe possédait tout ce qu'il fallait pour être un grand, un incorruptible critique. Poète lui-même, et raffiné, il n'admirait donc que ce qui en valait la peine. Grammairien, puriste sévère, il n'eût jamais laissé passer une œuvre riche de ses seules *intentions*. La beauté était sa loi. Et pour lui ce n'était pas un mot, comme « l'esthétique » des pédants. C'était un modèle qu'il connaissait bien, une règle rigoureuse qu'il appliquait lui-même.

Qu'importe après cela la rareté de sa production critique? Puisque son principe animateur est absolument pur et complètement juste. Qu'importe que son œuvre s'inscrive en marge des œuvres des autres, d'œuvres oubliées, d'œuvres n'ayant parfois que le mérite d'avoir servi de tremplin à sa pensée? Qu'importe? C'est comme si on reprochait à un beau livre d'avoir été manuscrit sur du papier à chandelle. Rien de plus superficiel, de plus sot que d'attacher de l'importance à ces questions de présentation.

Laissons la parole à Poe lui-même. Avec le ton paradoxal dont il aime à présenter ses idées, il nous donnera la théorie, séduisante et si finement juste, des notes marginales :

Elles jouissent de quelque supériorité sur les déductions gratuites et capricieuses auxquelles donnent lieu de vains propos littéraires, car il n'est pas rare que de semblables

commentaires se succèdent à la façon de bavardages plus ou moins irréfléchis, tandis qu'on trace les notes marginales résolument, — à cause du besoin qu'éprouve l'esprit, après une lecture, d'émettre spontanément une *pensée* qui, quelque impertinente qu'elle puisse paraître, n'en est pas moins une pensée à laquelle il n'a manqué que le temps et des circonstances plus favorables pour éclore dans toute sa force. Dans les *Marginalia*, nous nous parlons à nous-même; nous causons donc franchement, hardiment, avec originalité avec abandon, sans fausse vanité, beaucoup à la façon de Jérémie Taylor, de sir Thomas Browne, de sir William Temple, de Burton l'anatomiste, de Butler le logicien, et de quelques autres écrivains de l'ancien temps. Ceux-ci étaient trop pénétrés de leur sujet pour se préoccuper de leur style qui, mis hors de cause, devient un style incomparable, un style modèle, d'allure fièrement marginale.

Dans les *Marginalia*, Edgar Poe parle de tout avec cette liberté absolue de pensée, cette indifférence aux idées reçues, cette ingéniosité, qui le caractérisent si nettement. Et ce seront des réflexions grammaticales extraordinairement subtiles sur la valeur et le rôle du tiret en typographie, une théorie personnelle sur la conduite et la construction des contes, l'explication de la prétendue irritabilité des poètes, une exécution en règle et définitive de la conférence considérée comme genre littéraire, des annotations de puriste, ou de poète, ou de philosophe sur maint auteur de son temps ou du passé, que sais-je?... Mais toujours perce l'originalité, l'extrême personnalité de son esprit. Il parle très simplement, cela paraît le bon sens même, et cependant toujours quelque raffinement de l'expression, je ne sais quoi dans le ton, dans la *perspective* de la pensée

relève ce bon sens, et lui donne une valeur inattendue.

Si le mot *distinction* n'avait pas été si galvaudé, notamment dans le langage mondain pour désigner les manières les plus niaises et les plus artificielles, avec quelle joie l'emploierait-on pour qualifier la façon dont Edgar Poe se conduit dans le monde intellectuel. Ses manières à la fois distantes et exquises dont parlent avec tant de sympathie ses biographes, il les manifestait vis-à-vis des œuvres de l'esprit. C'est un gentleman. Il a de la race, de la réserve. Il peut être impertinent, on est rassuré, ce sera toujours à l'égard d'une pensée sotte possédant une réputation usurpée.

Ses partis-pris même ne manquent pas de saveur, surtout si on les compare à la banale et perfide politesse du critique à la Sainte-Beuve, qui affecte de mettre tout le monde sur le même pied, traitant le cuistre et l'homme de génie avec les mêmes formules : injurieuses pour celui-ci, très flatteuses pour l'autre. Au moins, avec Edgar Poe, on sait qu'on a affaire à un homme. Si, indigné, il se révolte et fustige, c'est parce que, par contre, il a gardé intacte sa faculté d'admiration et d'enthousiasme. Et même si parfois il effleure d'une cravache irrespectueuse des têtes que nous sommes habitués à vénérer, ne lui en tenons pas rigueur. Outre que ces erreurs sont rares, nous ne sommes pas tellement assurés que ce soient des erreurs. Qui sait si la postérité ne ratifiera pas notre jugement, dans le sens indiqué par Edgar Poe?

D'ailleurs, quand il s'élève, alors ses pensées deviennent magnifiques. Témoin cette page, belle comme un

portrait moral, un testament secret, un cri de l'âme devinant le martyre futur :

Je me suis plu parfois à me représenter, par un effort d'imagination, quel serait le sort d'une homme doué, ou plutôt accablé d'une intelligence de beaucoup supérieure à celle de sa race. Naturellement, la conscience de cette supériorité ne lui ferait pas défaut et, étant constitué comme les autres hommes, il ne pourrait s'empêcher de manifester cette conscience. Il se créerait ainsi des ennemis à tout propos. Et comme ses opinions et ses théories différeraient profondément de celles de tout le monde, il serait évidemment considéré comme fou. Combien un tel supplice serait douloureux et horrible! Passer pour infiniment faible précisément parce qu'on est infiniment fort, — n'est-ce pas là une torture si raffinée que l'enfer même n'en offre pas d'exemple?

Il est également de toute évidence qu'un esprit *très généreux*, — éprouvant réellement les sentiments que le vulgaire se borne à professer, — doit fatalement demeurer incompris de tous ceux qui l'entourent, les motifs de ses actes étant faussement interprétés par eux. Tout comme un excès d'intelligence passerait pour de la fatuité, un excès d'esprit chevaleresque ne manquerait pas non plus d'être tenu pour le dernier degré de la bassesse; et ainsi de suite en ce qui concerne les autres vertus. Ces considérations sont assurément des plus tristes. Que certains êtres aient pu planer ainsi au-dessus du niveau de leur époque, c'est là un fait qui n'est douteux pour personne; mais si nous voulions, en fouillant l'histoire, découvrir la trace de leur existence, il nous faudrait mettre de côté toutes les biographies des personnages proclamés « honnêtes et grands » et rechercher minutieusement les quelques souvenirs laissés par les malheureux morts en prison, dans les asiles d'aliénés ou sur l'échafaud.

Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, des moments où Edgar Poe manifeste des pensées moins philosophiques, moins

sereines, son livre n'en demeure pas moins de l'intérêt le plus vivant. Et je crois bien que ceci restera toujours l'essentiel pour un livre. Je donnerais toute la perfection stérile et froide du style des humanistes pour ce désordre apparent, ces partis-pris passionnés, ce pathétique, cette ardeur, preuves de la vie. La vie est le plus beau des spectacles.

En ce qui concerne la valeur plus spécialement critique d'Edgar Poe, je maintiens qu'étant poète, il ne pouvait pas ne pas valoir cent fois un critique de profession. Il était de la race des Baudelaire, des Mallarmé. Il était donc, de naissance, infiniment supérieur à tous les Sainte-Beuve de l'univers. Et cela pour deux raisons : la première, pour ainsi dire matérielle, c'est qu'il savait à fond le métier de l'écrivain et les ressources musicales du haut style et de la poésie; la seconde, plus idéale, c'est qu'il avait ce jugement supérieur que donne l'intuition.

Un Sainte-Beuve, au contraire (je l'envisage au point de vue général, comme un type, un être éminemment représentatif, — et d'ailleurs une cohorte immense d'admirateurs aujourd'hui le traitent comme une sorte de parangon et de symbole), un Sainte-Beuve, au contraire, ne sait pas. Il juge de tout au petit bonheur, en conformité avec des règles qu'il n'a jamais pu appliquer personnellement et dont il ignore l'esprit. Combien je préfère le jugement net, concis, définitif d'un Edgar Poe, même s'il sous-entend ses raisons (il en a toujours), même s'il s'amuse à étonner par des boutades. Quel précieux signe de sincérité que les boutades!...

LE LYRISME DE WALT WHITMAN

Le lyrisme de Walt Whitman est un phénomène unique et précurseur dans la littérature du XIX^e^ siècle.

Il est prodigieux, je n'en connais pas de plus intense, de plus direct, de plus humain, de plus ardent, de plus personnel. Vous pouvez ouvrir au hasard de l'épingle et lire la première strophe venue : vous serez surpris de son accent. *C'est celui de l'optimisme absolu.*

Walt Whitman, qui n'a commencé à écrire qu'à l'âge mûr, découvre le monde avec l'innocence et l'éblouissement d'un enfant, mais sa force et son enthousiasme sont d'un homme, et d'un homme au puissant cerveau, aux sens développés, à la sensibilité de cœur vibrante. Il se jette, littéralement, sur l'Univers, comme un nageur éperdu dont la main tâte l'épaisseur et la résistance voluptueuse du flot ; il touche toutes choses passionnément, prodigieusement vite ; et, pour ainsi dire du même acte qu'il les juge, les connaît, les compare et les quitte, il les aime aussi, comme un amant sa maîtresse, en une possession pleine et tranquille, profonde, définitive, heureuse.

Ce qui chez les philosophes idéalistes n'est qu'un artifice de dialectique, une abstraite façon de parler, lorsqu'ils prétendent que l'univers est en nous, — ce qui signifie simplement ce truisme : que l'intellect peut *se représenter* tous les spectacles du monde, — chez Walt Whitman est une habitude de sentir, aussi essentielle à sa nature qu'il nous est ordinaire d'être sanguin, bilieux, gras ou maigre. Il *est*, vraiment, tout ce qu'il veut, tout ce qu'il voit.

On dirait qu'il n'a pas de personne, tant il est protéiforme. Sa force animatrice et quelque chose de sa vie entrent à chaque minute dans un être et dans une chose différente, dans une bête, dans un état d'âme, dans un paysage, dans un élément. Pourtant, il se retrouve toujours. Sa puissante et tranquille conscience est calme et immobile, à l'image d'un soleil autour duquel tournerait le vertige infini des apparences terrestres qu'il éclaire.

Ce qui n'est pour les philosophes qu'une froide faculté verbale, une spéculation sans effet sur la sensibilité, est chez Walt Whitman quelque chose qui exprime la plus réelle émotion de son cœur, une sorte de conscience joyeuse que rien ne peut le décevoir et que, en dessous des souffrances les plus vives auxquelles il sera soumis, une région de lui-même demeurera intacte, je ne sais quoi d'éternel et de divin sur lequel la mort et le changement n'ont pas de prises. La doctrine théosophique ne dit pas autre chose, et rien n'est plus curieux que de noter les rencontres fréquentes de ce poète américain, panthéiste, voluptueux, vagabond, avec les théoriciens de l'ésotérisme. Rien n'est plus riche en suggestions

métaphysiques, rien ne prouve mieux l'intuition géniale des vrais et grands poètes. Car Walt Whitman n'a certainement pas connu de théosophes. Mais le meilleur de leurs théories est par lui rendu vivant, sensible, passionnant. Et ils devraient bien l'adopter pour leur poète, à cause de cette partie-là de son inspiration.

Mais je crois qu'ils seraient déconcertés par son effarante ardeur sensuelle, sa liberté étrange de païen invétéré, son refus souriant et irréductible de toute croyance, si légère paraisse-t-elle à l'esprit, son réalisme violent et fiévreux.

Walt Whitman, malgré ses dithyrambes en faveur du patriotisme américain, — qui parfois vont jusqu'à lui donner vaguement l'air d'un poète lauréat, — Walt Whitman reste l'aède de l'humanité. A l'entendre, on dirait qu'il se fait de l'homme une idée éternelle, comme si, du commencement des âges, un seul homme avait existé, perpétuel et jeune témoin de l'histoire du monde, acteur tour à tour de l'opéra édénique, des drames perses et grecs, du triomphe américain. Et c'est cet homme-là que Walt Whitman chante. Il n'a pas d'accents assez ardents pour célébrer sa beauté, le caractère sacré de ses fonctions naturelles et de son rôle social. Il est ivre de joie à le contempler. Il l'aime. Ce culte lui tient lieu de religion et ses plus belles inspirations lui sont venues en face de lui lorsqu'il le contemplait comme une image résumative du monde, un univers en mouvement. On ne peut pas se faire une idée (à moins d'avoir lu les *Feuilles d'herbe*) de l'extraordinaire richesse avec laquelle il le décrit, corps et

âme, apparence physique et velléités morales, ni surtout de l'étonnante joie que cette constatation lui donne. Là, vraiment, un frisson religieux passe.

D'autres poètes ont chanté la douleur, Whitman non. Pourtant il a souffert, et la douleur, il peut la décrire en maître, mais il n'y arrête sa pensée avec aucune morbidesse. Peu d'hommes ont été moins pervers ni inquiets. Je ne sais quelle prodigieuse santé anime l'œuvre de Walt Whitman jusqu'aux derniers moments de sa vieillesse, alors que le lyrisme du jeune homme, assagi par degrés, est devenu très calme, puis très faible. Mais la santé est restée.

La santé, et aussi la ferme croyance en la grandeur de son rôle de poète. Pas la moindre vanité d'écrivain, mais la conscience de sa place dans le monde, de son utilité.

A côté de son lyrisme grandiose, fervent, religieux, illimité, celui d'un poète comme Hugo apparaît d'une piteuse mesquinerie. Et si on compare ces deux hommes, on mesure du même coup la distance qui séparait du véritable génie celui qui passe encore chez nous auprès de beaucoup de gens pour un grand homme. On demeure étonné de l'injustice immanente de la gloire. La gloire! Elle est allée tout entière à ce rhéteur sans âme, à ce bourgeois exaspéré, aux petits désirs et aux grands mots, alors qu'on la marchande encore à cet ami passionné de l'humanité, à ce simple et à ce pur, à cet homme agissant et vivant que fût Walt Whitman.

Et je défie bien que l'on trouve, dans toute l'œuvre de Hugo, un poème, qui ait l'accent, la qualité d'âme,

l'inspiration, la grandeur lyrique de ceci, par exemple, une feuille comme vous en trouverez des centaines dans cette touffe qui sent bon la terre éternelle :

J'ai cela en moi — je ne sais pas ce que c'est — mais je sais que cela est en moi.

Je me tords couvert de sueur — puis mon corps devient calme et rassis.

Je dors, — je dors longtemps.

Je ne connais pas cela — cela est sans nom — c'est un mot qu'on ne dit pas.

Il n'est dans aucun dictionnaire, aucun propos, aucun symbole.

Cela oscille sur quelque chose qui est davantage que la terre sur laquelle j'oscille.

Pour ce je ne sais quoi la création est l'amie qui m'éveille en me prenant dans ses bras.

Je pourrais peut-être en dire davantage. Ébauches! Je plaide pour mes frères et mes sœurs.

Le comprenez-vous, ô mes frères et mes sœurs?

Cela n'est ni le chaos, ni la mort, — cela est forme, union, plan — cela est la vie éternelle — cela est le bonheur.

Jamais la pensée idéaliste, jamais l'optimisme (même celui d'Emerson) n'ont prononcé une affirmation plus belle.

ENRIQUE RODO VU D'ICI
OU LA PENSÉE DE L'AMÉRIQUE LATINE

Le Comité France-Amérique, sur l'instigation de M. Hugo D. Barbagelata, m'ayant fait l'honneur de me choisir, préférablement à tant d'autres écrivains, pour traduire un choix d'œuvres de José Enrique Rodó, afin de donner au public français, qui malheureusement l'ignore encore, une notion suffisante de ce bel auteur, je me suis trouvé, du fait de ce travail, dans un état tout particulier de réceptivité à l'égard des idées, des sentiments, et de l'art de l'essayiste uruguayien.

Et tout d'abord, ce qui me frappe en Rodó, c'est l'unité qui règne dans son œuvre et l'explique toute, cette œuvre en apparence si diverse. Il fut successivement orateur, poète, penseur, critique d'art, de littérature et de mœurs, essayiste, conteur. Et son style n'était, selon les sujets à quoi il s'attachait, jamais pareil. On est frappé par la différence d'accent qui sépare *Ariel* des *Motivos de Proteo*, *Rubén Dario* de *Bolivar*, *Montalvo* des derniers articles qu'il écrivit avant de mourir. Et même dans les morceaux réunis dans le *Mirador de Prospero*, quelle variété! Les timbres, les coupes syntaxiques, la

qualité des images employées, les cadences favorites, tout varie d'une œuvre à l'autre, surtout l'accent et le mouvement qui entraîne les phrases. Rodo professait d'ailleurs l'horreur de tout ce qui, de près ou de loin, rappelle les facilités verbales, le cliché, le mécanisme de la pensée. Il avait la coquetterie de toujours se montrer neuf, de toujours entrer personnellement, *pour son compte*, dans une pensée, dans une image. Et c'est pourquoi son style offre de si riches ressources : cadencé, pompeux, noble dans les discours, clair et concret dans le maniement des abstractions, chaleureux, persuasif dans les apologues, abondant de métaphores et de points de vue, d'allusions et d'analogies dans les essais littéraires.

Pourtant, c'est son style seul et les sujets extérieurs choisis par lui qui changent. Le reste est immuable. Une même préoccupation d'un bout à l'autre de la carrière de Rodó se fait jour dans l'œuvre tout entière, l'anime, l'explique, en suit les développements jour à jour. Et c'est la préoccupation esthétique.

Avant tout, Enrique Rodó est un amoureux du Beau, et on peut dire qu'il n'a considéré toutes choses qu'en fonction de la Beauté. Rien de moins exclusif d'ailleurs qu'un tel amour. Radicalement opposé au dilettante banal, à l'esthète attardé qui ferme les yeux à la vie pour s'enfoncer dans je ne sais quel rêve d'artificiel ou de perversité, dans je ne sais quelle attitude orgueilleuse de séparation, Enrique Rodó accueille joyeusement au contraire tout ce que lui propose la vie, multiforme et exaltante. Loin de le gêner, les problèmes que chaque

jour elle lui soumet lui semblent d'autant plus intéressants qu'il détient pour eux une solution nouvelle. Au lieu d'exclure l'art de la vie, il veut au contraire l'y infuser partout. Elles sont caractéristiques, ces pages lumineuses, entraînantes, où il explique que le point de vue esthétique devrait être le point de vue suprême auquel on se placerait pour juger toutes les activités de la vie sociale, qu'il n'y a rien de contradictoire entre le culte du Beau et celui du Bien, qu'au contraire un peuple méthodiquement élevé dans la compréhension et le respect des formes belles, aurait purifié son intellect de telle sorte qu'il lui serait désormais impossible de ne pas se conduire suivant la plus stricte et la plus haute moralité. A ce point de vue, la lecture d'*Ariel* tout entier est une lecture révélatrice. Peu de personnes ont été autant que Rodó hantées par la morale. Mais alors que chez d'autres cette préoccupation amène aux pires tristesses de l'ascétisme, aux perversions de l'austérité, Rodó est toujours resté d'une parfaite sérénité, parce que la simplicité extrême, l'évidence enfantine pour ainsi dire des solutions offertes par l'esthétique à tous les problèmes de l'éthique, non seulement il en est persuadé pour son compte, mais il en persuade aussi aisément son lecteur. Selon lui, il n'y a pas de solution de continuité entre les diverses activités de la vie humaine, toutes ont pour origine l'éducation de la sensibilité, *de toute la sensibilité*, et l'homme ainsi élevé ne peut être ni bête, ni immoral, ni privé de goût. D'où l'importance du problème de l'éducation, d'où l'insistance apportée par Rodó dans ses conseils à ses contemporains sur l'urgence de modifier

les méthodes générales d'enseignement et de culture dans un sens moins utilitaire, dans le sens du désintéressement esthétique.

Ceci nous amène aussitôt à nous occuper de sa conception de l'aristocratie. Je n'en connais point pour ma part qui soit plus juste. Né dans un pays entièrement démocratique, à une époque où l'utilitarisme triomphant ne rencontrait devant lui aucune résistance et tendait à s'épanouir dans l'énormité de sa nature absolue, Enrique Rodó a eu le noble courage de crier le premier casse-cou. Et il a essayé de sauvegarder la précieuse notion de l'aristocratie. Mais, entendons-nous bien, d'une aristocratie telle que le point de vue esthétique pouvait lui en suggérer l'existence et les modalités, d'une aristocratie recrutée, par la sélection naturelle, dans l'élite créée par la culture des plus nobles sentiments humains. Il spécifie très nettement qu'il ne s'agit pas d'une caste, mais d'une phalange alimentée indéfiniment par le mérite personnel, et rien que par lui : donc toujours fraîche, toujours vivante, toujours capable de justifier les droits qu'elle exerce par les devoirs qu'elle assume. La véritable aristocratie de la démocratie, l'aristocratie de demain.

Un tel point de vue constitue un progrès évident sur celui de Renan, un peu trop dédaigneux et surtout trop désespéré, et plus encore sur celui de Nietzsche, tout à fait féroce, celui-là, et d'une furibonde injustice. Il a, en outre, l'avantage de résoudre toutes les objections que les délicats, que les poètes, que les rêveurs, que tous les esthètes avaient le droit de faire à la démocratie uti-

litaire. Car, dans la conception de Rodó, si la démocratie doit arriver à se créer une aristocratie, elle ne le peut qu'en changeant non seulement ses méthodes, mais son esprit. Elle doit répudier l'idée antinaturelle de l'égalitarisme et admettre, avec la science, la grande loi de la sélection universelle, elle doit comprendre la *hiérarchie*. Mais il ne lui est pas interdit de rêver pour chacun de ses membres la possibilité d'accéder par le travail, c'est-à-dire par le développement rationnel des dons naturels, aux échelons les plus élevés de cette hiérarchie. L'égalité existe, mais au point de départ. A partir de là, règne l'inégalité rationnelle et légitime, l'inégalité naturelle. Rodó, esprit hautement libéral, c'est-à-dire généreux et lucide à la fois, professe la noble haine du jacobinisme, ce rêve envieux d'une égalité par en bas, d'une égalité artificielle et inorganique, dont le résultat historique est toujours d'ailleurs de détruire toutes les résistances des supériorités individuelles et libres à la tyrannie abstraite et centralisatrice de l'État. Là encore, dans ce problème si délicat et si urgent de l'éducation des démocraties, le souci de vivre en beauté, le devoir de cultiver avant tout les activités les plus désintéressées de l'esprit paraissent à Rodó la solution unique. Et c'est le plus pur de sa gloire que d'avoir persuadé de cette vérité magnifique et féconde, de cette vérité hautement civilisatrice, les jeunes républiques américaines, si ardentes à s'engager dans toutes les voies offertes à leur développement.

Les œuvres les plus diverses d'Enrique Rodó portent toutes la trace de cette préoccupation unique. Mais c'était

une nature si riche qu'il ne fit jamais tant de littérature, ni de meilleure, que quand il s'occupa d'esthétique et de politique générale. Et cela se comprend. Toute question pour lui se présentait sous un angle nouveau et comportait une solution à quoi les utilitaires n'eussent jamais songé. Il a donc pu s'occuper de tout : d'histoire comme de morale, de polémique comme de critique littéraire, en plaçant chaque fois la question dans un éclairage inattendu, nouveau, qui en faisait ressortir des détails jamais observés jusqu'alors. Toujours, partout, il a rappelé les bienfaits, expliqué le rôle et défendu les droits de la haute culture.

C'est ici pour moi le lieu de placer une réflexion fort importante à mon avis : à savoir que Rodó se trouvait sur ces questions d'accord avec les meilleurs esprits de nos générations françaises actuelles. Pour ne citer qu'un nom, et exprès celui d'un homme que Rodó ne pouvait pas connaître (puisque son œuvre entière n'avait point paru) le regretté Robert d'Humières, ce noble et bel écrivain, dans son ouvrage posthume : *Le livre de la Beauté*, affirme également que le point de vue esthétique est le seul aujourd'hui capable et de nous assurer une morale suffisante au milieu de la débâcle de toutes les autres, et de résoudre les questions de tout ordre de la sociologie. Avec quelques nuances, la pensée de Robert d'Humières a exactement la même origine, se développe suivant la même conception du libéralisme et arrive à des conclusions presque identiques en ce qui concerne les directions à donner à notre vie moderne. Preuve admirable (puisque, je le répète, Rodó et d'Humières ne

se connaissaient pas) de la profonde et inconsciente fraternité des hauts esprits d'une même époque à travers l'espace.

C'est ainsi que m'est apparu Rodó au cours de ce travail minutieux d'approches intellectuelles qu'a été ma traduction. J'aurais encore bien des choses à dire sur le poète, sur le penseur, surtout sur le styliste, sur cet homme qui a écrit la page admirable qui s'appelle : *Decir las cosas bien* ou *La gesta de la forma*. J'aurais aussi bien ardemment voulu parler du psychologue, si fin, si sensible à la vie secrète des êtres; je pense à l'adorable esquisse *Los que Callan* et je me demande s'il est possible de parler plus noblement de toute une catégorie d'hommes, des âmes raffinées, secrètes, des âmes profondes. Rodó avait toutes les qualités de l'artiste et du penseur.

Mais je n'ai voulu ici qu'exprimer les quelques impressions essentielles, les impressions morales que j'ai éprouvées au contact de la pensée d'un des hommes les plus nobles qu'ait produits, depuis la grande poussée de l'Indépendance, la sève du continent austral, et d'un de ceux qui ont eu la plus parfaite conscience de ses hautes destinées.

LES « RELIQUIAS »

DE JOSÉ GARCIA CALDERON

Le 3 mai 1916, mourait à Verdun, au champ d'honneur, dans les rangs de l'armée française, le jeune Jose García Calderón, qui s'était, dès le début de la guerre engagé dans la Légion étrangère, au service de la France qu'il aimait. Il avait été décoré de la Croix de guerre avec trois citations à l'ordre du jour, et il avait gagné tous ses grades sur le champ de bataille, un à un, jusqu'à celui de sous-lieutenant.

Il n'avait alors que vingt-huit ans, étant né à Lima, le 22 juillet 1888. Il était fils de don Francisco García Calderón, homme d'état et juriste péruvien et de doña Carmen Rey Basadre. Il vint à Paris en avril 1906, et entra à l'École des Beaux-Arts, section d'architecture. Il y obtint beaucoup de médailles à divers concours et, en 1912, une bourse de voyage offerte par la revue d'art : *l'Architecte*, ce qui lui permit de voyager en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne et en Suisse, développant ainsi une sensibilité fort vive, attentive à toutes les manifestations de l'art et de la vie.

C'était un esprit infiniment actif et curieux, qui ne

se satisfaisait point d'une réalisation dans un certain genre : il était fort cultivé, très au courant des littératures et des arts dans différents pays, et il s'exprimait aussi volontiers par la plume que par le burin ou le crayon, ainsi que l'atteste le bel album, que la piété de ses trois frères Francisco, Ventura et Juan, lui a dédié sous ce titre émouvant : *Reliquias*.

Il y a de tout dans ce recueil, qui s'ouvre par son propre portrait, un dessin au crayon de Juan García Calderón : une figure à la fois jeune et très accentuée, avec derrière le lorgnon des yeux pleins de méditation mélancolique et d'acuité observatrice, la bouche expressive sous la courte moustache, le front très haut et plein de pensées et de rêves... Il y a de tout dans ce recueil : des fragments d'un journal intime, des notes hâtives jetées sur un carnet de combattant, un article sur Wagner, naguères publié par la *Revue d'Amérique*, de Paris, sous le pseudonyme d'Alonso Panza, des vignettes, des dessins pour la *Gazette du Bon Ton* et de nombreux croquis inédits.

Je ne connais rien de plus poignant que le contraste qui existe entre les fragments du *Journal intime*, écrits en pleine paix au milieu de cette joie que donnent la jeunesse et la découverte de la vie et les notes de ce livre, qu'il voulait écrire sur la guerre et qui sont restées à l'état d'ébauche, hélas! interrompues qu'elles ont été par le trépas. D'un côté, l'exaltation d'une nature artiste, fine, délicate, merveilleusement douée pour ces subtils plaisirs, pour ces divines sensations que donnent les chefs-d'œuvre de l'homme, les beaux instants de la

nature. Non pas que Jose García Calderón manquât de sens critique. Il en avait, au contraire, beaucoup. Mais il entendait n'en pas stériliser son talent. Au contraire, ce que lui donne ici la culture, il le fait servir à sa joie. Il y a dans son exaltation, qui est constante, quelque chose de docte superposé à quelque chose de natif, d'irrésistible, d'ingénu. Et, au bout du compte, c'est cela même la qualité maîtresse de l'esprit latin : cette mesure, ce goût parfait, ce sentiment toujours juste de la nuance, qui fait que ceux qui en sont doués sont toujours à égale distance du pédantisme qui tue le naturel et du désordre d'une sensibilité sans frein. Sans préjugés, mais non sans direction intellectuelle et morale, Jose García Calderón traversait le monde sans s'arrêter davantage au musée que dans la rue. Malicieux, il observe les ridicules, mais délicat, il n'insiste pas. Les croquis charmants dont il illustre ces pages, attestent l'humeur décorative qu'il avait, si je puis dire, dans l'esprit. Il a un sens étonnant de l'arabesque, de la jolie ligne sinueuse, calligraphique et aussi des masses de blanc et de noir, qu'il équilibre avec science, en de puissants contrastes. Et au milieu de tout cela, souvent éclate une réflexion d'une si terrible maturité, qu'on en demeure stupéfait.

« Il y a des chagrins si beaux qu'on souffre à les détruire. »

Cette pensée (écrite à Paris en 1911, et en français, car le jeune homme parle cette langue avec une perfection aussi sûre que la sienne propre), cette pensée n'a-t-elle pas le *son* de celles même des grands

psychologues : des Amiel, des Joubert, des Stendhal? Elle a été écrite par un adolescent de vingt-trois ans!...

De l'autre côté, c'est-à-dire dans ce carnet de guerre, nous voyons une âme repliée, triste et grave, et qui juge les choses avec froideur. Le mérite de son sacrifice n'en est que plus grand. Pas de panache, pas de faux emballement. Par amour pour sa patrie d'adoption, qui soutient une grande idée, il s'engage. Et il se bat. Mais il garde la lucidité de son intelligence intacte. Mais il ne peut pas l'empêcher de s'exercer. Il voit les choses telles qu'elles sont.

« *Vida seca*, dit-il quelque part, *sin lirismo; en los actos triviales una majestad de agonia* ».

Est-il possible de trouver une plus belle formule, une formule plus épouvantablement juste de cette vie imposée par la guerre? Cette vie sans lyrisme, il l'a menée avec un courage sans défaillance, lui qui avait un tel appétit de lyrisme. Il a senti jusqu'à l'angoisse, jusqu'à la pascalienne angoisse, ce dépouillement peu à peu, comme sous un bombardement intense, du paysage mental. Et toute frondaison disparaît, et tout signe de la joyeuse vie animale. Il ne reste plus que les lignes essentielles du site, dans leur sécheresse géométrique, le désert de leur projection plane.

« *Toda la vida se reduce por momentos à un diálogo formidable entre la muerte y el alma, con angustia calcada sobre Pascal y una atmósfera misteriosa de estampa. El saludable egoismo del anima! amenezado nos oprime a*

ratos la garganta y la vida no es sino una urgente pregunta :? moriré?

Hélas! il est mort, trois mois après avoir écrit cette page effrayante, cette page de philosophe. Que n'aurait-il pu faire, s'il avait vécu, doué comme il l'était? Il pouvait prétendre aux réalisations les plus hautes; il avait un avenir splendide. Mais, puisque je viens de prononcer le mot d'*avenir*, pourquoi cacherai-je que précisément ce qui m'a le plus frappé dans la lecture de ces pages posthumes, c'est l'absence de cette préoccupation de l'avenir chez un homme à qui l'avenir souriait tant? Il ne le nomme presque pas, il n'a visiblement aucune ambition. Nature éminemment noble et désintéressée, c'est vers un tout autre au-delà qu'il se tourne. C'est le présent qu'il envisage : il le sent à la fois comme un artiste et le juge comme un penseur. Mais il y a déjà en lui quelque chose de grave qui pèse tout cela à sa juste valeur, qui en est déjà détaché.

Je ne veux pas finir cette trop courte étude sans dire quelques mots des dessins, qui composent la bonne moitié de l'épaisseur des *Reliquias*. Les uns sont des aquarelles qu'il donna à l'élégante *Gazette du Bon Ton*. Et ce sont d'adorables silhouettes de femmes, à la mode d'alors, drapées dans de chatoyantes étoffes, coiffées de plumes folles. Les autres, beaucoup plus sérieux et plus poussés, représentent des paysages saisis au cours de ses quatre voyages en Italie, en France, en Allemagne, en Espagne. Et quand je dis paysages, il faut toujours entendre que ce sont des paysages d'architectures. En France, les cathédrales et les ponts ont requis particu-

lièrement la curiosité de notre artiste. Les ponts surtout sont étonnants. Il les a représentés sous tous les angles possible, tirant un parti merveilleux de leur mise en page ; à tel point que parfois on ne voit d'eux que le bas des piles, tout l'intérêt du dessin étant dans l'étude de leur reflet tremblant, moiré, prodigieusement vivant et divers. Il y a du Méryon là-dedans et beaucoup aussi de cette clarté joyeuse, matinale pour ainsi dire, que le grand Daniel Vierge mettait dans ses œuvres. Je ne sais pas si Jose Garcia Calderón le connaissait : cela n'est nullement nécessaire. C'est une simple question souvent d'analogie dans le tempérament. Mais les plus belles pages du jeune artiste sont certainement celles qu'il a faites en Espagne. Il y a dans ces patios, dans ces cours mauresques, ces coins de rues étroites, ces ruines hantées de bohémiens, ces voûtes, ces portes arabes, une intensité de lumière si forte et une telle *suggestion* de l'atmosphère qu'on éprouve le sentiment d'y être transporté. Peu de dessins sont aussi simplement et sûrement émouvants.

La France et le Pérou ont perdu là, tous deux, un enfant qui leur était commun, et qui leur eût fait honneur à tous deux. Qu'il soit permis à un écrivain français, au nom de la France entière, de rendre un public hommage à ce noble artiste qui vint ici, au moment le plus brillant de sa carrière, mourir pour notre cause.

ESSAI

SUR UN GRAND POÈTE FRANÇAIS

O.-W. MILOSZ

L'HOMME ET L'ŒUVRE

Je veux parler aujourd'hui d'un poète français, certes déjà célèbre parmi nous, mais dont la réputation est loin d'avoir atteint le degré où elle parviendra dans l'avenir, tellement son œuvre, originale et pure d'influences, ressemble peu à ce que l'on a l'habitude d'admirer. C'est M. O.-W de Lubicz-Milosz, l'auteur des *Sept Solitudes* et de *l'Amoureuse Initiation*, de *Miguel Mañara* et de *Méphiboseth*. Depuis tantôt quinze années que je suis les manifestations de ce beau talent, loin d'éprouver une déception, je n'ai assisté au contraire qu'à un développement sans cesse plus large des plus rares qualités poétiques, et j'espère faire partager ma conviction à ceux qui liront cette étude.

Rejeton dernier d'une très vieille famille de gentilshommes lithuaniens, c'est en France que M. O.-W. de Lubicz-Milosz fut élevé et c'est en français qu'il a composé toute son œuvre. Hommage suprême à l'excellence de notre langue, tout particulièrement fait pour nous toucher, car rien ne l'eût empêché d'employer sa langue natale, qui se fût ainsi enrichie d'un monument glo-

rieux. Il y a quelque chose de mystérieux dans ce choix d'une langue de la part de quelqu'un qui est apte à penser dans plusieurs, quelque chose d'analogue à la transfusion de sève dans une greffe, un rajeunissement imprévu. Et je discerne parfaitement dans les poèmes de M. Milosz ce que la langue française a gagné de robuste, d'accentué, de vibrant à cette inoculation d'une pensée de poète barbare. Ce mot, auquel je tiens cependant, ne doit ici désigner que l'état brut et pur de l'inspiration d'un écrivain au contraire fort cultivé, connaissant à fond les langues et les littératures française, polonaise, russe, anglaise et allemande, ayant voyagé partout : de Rome au Maroc, de Francfort à Varsovie, de Venise à Londres, de Tunis à Moscou, comprenant partout les formes diverses de la vie sociale et s'y pliant. C'est, dans toute la force du terme, un esprit sans préjugés, européen.

Mais ce cosmopolitisme d'habitudes, cette aisance à entrer dans les mœurs des milieux les plus divers n'ont chez lui rien de mimétique, n'altèrent en rien l'intégrité du domaine intérieur. L'homme, au-dessus de cette couche superficielle et changeante, est resté ingénu, presque primitif : quelques sources d'inspiration, profondes et naturelles, alimentent sa pensée et son art. Il n'aime au fond, en esthétique, que les grandes œuvres simples, canoniques, et dans la vie que les sentiments essentiels, directs : en quelques mots il exécute le reste, et le nie. Il chérit la liberté et la solitude. On le voit peu. Il a surtout en horreur tout ce qui, même de loin, ressemble à la réclame, à l'arrivisme, à l'effet. Sa vie

personnelle est très distante et, somme toute, assez secrète. Mais son œuvre, par contre, riche d'un puissant excès d'émotion humaine, nous livre quelque chose de plus précieux que ce que pourrait nous révéler une confession de psychologie : c'est-à-dire sa vie intérieure.

*
* *

L'adolescence.
Le Poème des décadences.

Les premiers essais poétiques de M. O.-W. Milosz parurent en 1897 chez un éditeur aujourd'hui disparu : Gérard et Villerelle, en une plaquette, devenue introuvable et précieuse, intitulée : *le Poème des décadences.* C'était à peu près en pleine période symboliste. Qui n'aurait cru, sur la foi de ce titre, à des poèmes décadents en effet? Et du reste on rencontrait bien dans le recueil quelques-uns des thèmes chers aux écrivains du moment : tableaux d'orgie, invocations plus ou moins sacrilèges à des créatures de joie, descriptions automnales, que sais-je? et aussi des rythmes libres, parfois amorphes, dont se suivait mal la ligne conductrice. Et pourtant, qui se fût arrêté à cette apparence se fût trompé. Ces vers au contour indécis recélaient une musique intérieure, sourde et mystérieuse comme une voix entendue dans le demi-sommeil... Ces thèmes, rebattus, se vivifiaient d'images tout à fait rares, absolument neuves et personnelles. Et déjà apparaissaient certains sujets qui ne devaient plus jamais par la suite disparaître du champ de la vision du poète. N'avait-il

point passé son enfance, paresseuse et méditative, dans l'ennui d'un grand parc familial, à demi-abandonné, élisant pour retraite certain kiosque en ruines, où sur les pages d'un Don Quichotte cent fois relu, il rêvait longuement à un romanesque et impossible amour, à quelque féerique apparition?... Nous avons ainsi, chacun, de notre prime jeunesse gardé quelque souvenir essentiel dont le regret, symbole de tous nos désirs irréalisables, finit par rester seul au milieu du désert de nos désillusions. Mais jamais je n'ai vu comme chez M. Milosz ces images primordiales prendre une place aussi importante, au point de diriger toute une partie de sa vie, au point de devenir le *leit-motiv* le plus constant et le plus pathétique de son inspiration. Et telle est la force incantatoire de ce thème que chaque fois en effet qu'un accord, le moindre, une note, la plus fugitive, le rappellent, nous aussi lecteurs, nous tombons dans une nostalgie analogue :

LALIE

Le parc malade de lune était profond comme une âme,
La couleur de la nuit était belle comme la douleur...
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)
Au parc malade de lune régnait une dont la vie
Etait sœur de la mort des brises sur les fleurs.
La couleur de la nuit était belle comme la douleur.
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)

Les brises des jardins du Nord et les fleurs savaient le nom
De celle qui était leur pensée et leur mélancolie.
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)
La lune, au ciel profond, chantait : « Bon sommeil, bon sommeil, Lalie.

Lalie des parcs qui jauniront, Lalie des roses qui mourront! »
Lalie était le nom de ma mélancolie.
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)

Les yeux de Lalie étaient l'heure où les lagunes
Pâlissent étrangement de pressentir les ténèbres:
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)
Deux papillons d'un rouge mort étaient les lèvres
De Lalie, la princesse confidente de la Lune.
Ah! les beaux baisers de Lalie, nuits d'avril aux tièdes ténèbres...
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)

Mon amour était un peu moins qu'un ange, un peu plus
Qu'une fleur, mon amour, mon amour perdu!
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)
Ma pensée était la langueur des jours où le bonheur lui-même
Pleure de la douceur de se sentir de Mai.
— O mon amour, mon lointain amour, mon amour perdu!
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)

— Et maintenant la neige tombe en lourds flocons d'oubli,
Tombe, tombe lentement, tombe sur le sépulcre de mon amour,
(Toutes ces choses sont si loin, si loin!)
Bon sommeil, bon sommeil, Lalie douce, Lalie
Des roses mortes, des parcs jaunis!
Dans le sépulcre de l'amour, bon sommeil, bon sommeil!
(Ah! toutes ces choses sont si vieilles, si vieilles!)

C'est ce regret de l'atmosphère d'un décor unique qu'il traînera dès lors à travers le monde, jusque dans les heures éblouies du voyage et de l'aventure. C'est à lui que, par une analogie toute naturelle, il devra ce goût de tout ce qui est triste, ruineux, pourrissant et déchu. Il retrouvera dans les faubourgs lépreux des grandes capitales, dans les squares aux formes brouillées de

pluie, dans la boue ou l'aride poussière des rues désertes, dans tous les coins du monde où végètent la peur, la maladie et la misère, je ne sais quel reflet, dérisoire parfois, de ce lieu si cher. Et nous rencontrerons à chaque pas, dans son œuvre, cette complaisance à la désolation, cette amertume choyée. Que dis-je? une mélancolie spéciale est née là, éternelle, qui est comme le rythme intime de sa poésie, mélancolie un peu sourde, un peu voilée, sans jamais d'éclats extérieurs, d'indiscrètes plaintes. Elle baigne tout entière dans une lumière diffuse qui en atténue les contours, sœur vraiment de cette clarté vaporeuse qui noyait le kiosque et le parc de jadis. Et que l'on ne croie pas que cette préoccupation devienne obsédante au point de rapetisser son inspiration. Je dirais plutôt qu'elle la caractérise, et c'est merveille de voir avec quelle ingéniosité et quelle magnificence elle se diversifie, à la manière vraiment d'un motif musical, en se mélangeant aux autres thèmes.

Le Poème des décadences, œuvre d'extrême jeunesse, n'a presque point vieilli; chaque fois qu'il m'arrive de l'ouvrir, j'y retrouve de charmantes invitations à la rêverie. Mais *les Sept Solitudes* marquent un bond immense.

⁂

La jeunesse.
Les Sept Solitudes.

Ce recueil, qui représente six années d'une production poétique ininterrompue est infiniment plus divers, plus

complet, plus parfait aussi que le précédent. L'inspiration s'est élargie, s'attachant à des sujets plus variés, plus vastes. Les rythmes aussi deviennent plus libres, en même temps que mieux discernables. Mais quoique accentués, ils échappent encore à l'analyse, à cause de l'ignorance où ils semblent tenir toute règle extérieure, toute formule.

On connaît le jeu qui consiste à retrouver, dans les vers libres de quelques écrivains modernes, les traces, souvent très visibles, très suivies, de la mesure régulière, à peine altérée par l'interpolation de quelques syllabes parasites : travail à quoi se discerne le désir de l'auteur de s'évader des formes connues, mais non son aptitude naturelle à le faire. Chez M. O.-W. Milosz, rien de semblable. Son vers ne se résout pas en quantités habituelles, il échappe à cette analyse numérale. Et pourtant son charme est certain, sa mélodie très perceptible. C'est qu'il s'appuie sur des convenances musicales infiniment variables et subtiles, il s'adresse toujours à l'oreille, jamais à l'œil. Pour le bien *entendre* (dans les deux sens du terme), il ne faut songer à aucune des théories formulées par les professeurs de versification, mais simplement se laisser porter par son cours sinueux et souple : et tantôt il coule brisé, torrentiel, entre des rives abruptes :

CHANSON

Sur ma guitare dont les accords
Ressemblent fort
Au grincement d'un rat dans une tête de mort,

Je veux, ivre de solitude et de dégoût lourd
Du soir au jour
Chanter ton inavouable amour.

Car il ne reste aux chevaliers doublés de trouvères
— Ne reste guères —
Que le charme des pires misères.

Accueille donc sans rire, tribade,
Cette ballade
Qui sent le trottoir d'automne et le faubourg malade.

. . . . . .

et tantôt, et c'est le plus souvent, il se développe dans l'étale et calme langueur d'une belle laisse de quatorze, et parfois sieze pieds :

CHANSON POUR DON JUAN

Aimez-vous l'odeur vieille des bruines de printemps ?
C'est le mois où sent bon la poussière des très vieux livres.
Un peu d'ennui, d'ombre et de vent sous les grands saules frais
Et puis dormir, oublier ce qui fut, ce qui sera...

L'eau tinte, le lointain pleure et rit, les fleurs sont si faibles,
La jument blonde gaiement dévore un tout petit arbre,
Et don Juan cherche la bouteille dans son bissac,
Don Juan, le maigre cavalier aux éperons d'or.

. . . . . .

Inutile d'ajouter que, quand on se livre à une poésie de ce genre, il faut chaque fois payer de sa personne et avoir toujours quelque chose à dire. C'est la supériorité du vers libre : il ne supporte pas la faiblesse de l'inspiration que l'alexandrin, lui, masque si complaisamment.

M. Milosz n'a rien contre l'alexandrin. Il s'en est servi à l'occasion, et même très souvent. Mais justement parce qu'il l'a réservé pour certaines occasions où la poésie prenait un aspect d'éloquence, de didactisme, ou de solennité, il a évité la monotonie qui s'attache à son emploi exclusif, et trahit auprès d'une oreille vraiment délicate les meilleurs moments de nos poètes.

Dans *les Sept Solitudes*, M. O.-W. Milosz est en pleine effervescence de jeunesse. L'univers s'offre comme une table magnifiquement servie où peuvent se satisfaire tous les appétits du désir : il s'y installe royalement. Voici la mélancolie, et voilà l'orgueil, et l'ivresse, et la luxure, et la rêverie, la perversité, l'enthousiasme, la colère, le goût des décors tristes et des choses lépreuses comme l'espoir des illusions candides et des amours irréelles. Quelque chose de romantique et de byronien, c'est-à-dire au fond la passion de l'excessif et de l'impossible, oui, mais avec une ferveur si sincère, sans aucune attitude. M. O.-W. Milosz n'a jamais rien dit qui ne fût arraché de lui-même par une irrésistible nécessité organique. C'est un des plus purs tempéraments de poète que je connaisse. Pourtant je me suis mal exprimé en parlant d'appétits satisfaits : au contraire, rien ne l'apaise en lui, ce désir sans forme et sans nom, ce désir d'infini dont la première révélation lui fut donnée au fond du parc ancestral, à l'époque des rêveries enfantines. Rien ne le comble, et toutes ces expériences, véhémentes ou suaves, de l'amour, de l'aventure, du voyage, de l'amitié, du spleen, ne font que le révéler plus terrible et plus dévorateur. Et le poète, triste jusqu'à l'ivresse de

la tristesse, en est venu, par une sorte de diversion monstrueuse, à se complaire dans l'idée de son désespoir, à le couvrir de fleurs menteuses, à l'adorer comme une idole, à le confondre, perversement semble-t-il, avec les effusions les plus profondes de l'amour :

LE VIEUX JOUR

Le vieux jour qui n'a pas de but veut que l'on vive,
Et que l'on pleure et se plaigne avec sa pluie et son vent.
Pourquoi ne veut-il pas dormir toujours à l'auberge des nuits,
Le jour qui menace les heures de son bâton de mendiant?

Ne réveille pas la lampe, ce crépuscule est notre ami.
Il ne vient jamais sans nous apporter un peu de vieux temps.
Si tu le chassais de la chambre, la pluie et le vent
Se moqueraient de son triste manteau gris.

Verse cet alcool dans le feu, ferme bien la porte.
Il y a dans mon cœur des abandonnés qui grelottent.
On dirait vraiment que toute la musique est morte
Et les heures sont si longues!

Pose ta douce tête d'automne sur mes genoux, raconte-moi
Qu'il y a un grand navire, tout seul, tout seul sur la mer.
N'oublie pas de me dire que ses lumières ont froid
Et que ses vêtements de toile font rire l'hiver.

Je ne veux voir en toi, ô femme, que l'amie.
Ne me sois qu'une chose extrêmement douce, crois-moi,
Une fumée au toit d'une chaumière, dans le soir :
Tu as le visage de la bonne journée de ta vie.

Il faudrait presque tout citer, car presque tout en vaut la peine : les scènes de « *don Juan* », esquisse romantique, — inachevée, — d'un personnage pervers et

tendre, sadique et sentimental, et si amèrement spleenétique; les ballades burlesques ou galantes, certaines chansons aux rythmes brisés, sautillants, aux aigres dissonnances voulues; de longues pièces aux allures de stances, ou d'élégies; des légendes, des blasphèmes, des visions, des cauchemars, des danses, que sais-je? tout un monde chatoyant, rêveur et douloureux, baigné dans une atmosphère de poésie pure.

Écoutez ces discours à quelque amante mystérieuse :

Tu m'as déjà rencontré jadis, t'en souvient-il?
Oui, jadis, tristement jadis,
Au pays des vieux livres et des vieilles musiques,
Dans le crépuscule bleu d'une maison tranquille
Aux fenêtres léthargiques...

Le fantôme des paroles dont tu ne te souviens pas
Ou que tu ne prononças pas,
Donne un sens si bizarre à ta lointaine présence...
Je déchiffre dans le livre de ton silence

Ton histoire morte à jamais, même pour toi.
Ma raison pâle est une illusion de clarté,
Un jour de soleil ancien
Sur la route où ta joie rencontra ta douleur.
Tout cela n'a peut-être jamais été,
Mais si je te le disais, tu mourrais de peur.

C'est triste comme un jour d'hiver sur les banlieues
Où chemine la mort de la ville,
Comme la maladie et le deuil dans un mauvais lieu,
Comme un bruit de pas dans une maison étrangère,
Comme le mot jadis quand l'ombre est sur la mer.

et ce *Réveil*, où il me semble surprendre le secret de ce mélange subtil, indiscernable, de l'ancienne désespé-

rance avec le sursaut du désir futur, double élément de cette inspiration étrange et pathétique :

RÉVEIL

Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes,
Dans une ville de battements de cœurs morts,
(De battements d'essor tout un berceur vacarme,
De battements d'ailes des oiseaux de la mort,
De clapotis d'ailes noires sur l'eau de mort),
Dans un passé hors du temps, malade de charme;
Dans un pays d'enfance retrouvée en larmes...
— Mais le jour pleut sur le vide de tout. —

Pourquoi m'as-tu souri dans la vieille lumière
Et pourquoi, et comment m'avez-vous reconnu,
Étrange fille aux archangéliques paupières,
Aux riantes, bleuies, soupirantes paupières,
Lierre de nuit d'été sur la lune des pierres:
Et pourquoi et comment, n'ayant jamais connu
Ni mon visage, ni mon deuil, ni la misère
Des jours, m'as-tu si soudainement reconnu,
Tiède, musicale, brumeuse, pâle, chère,
Pour qui mourir dans la nuit grande de tes paupières?
— Mais le jour pleut sur le vide de tout. —

Quels mots, quelles musiques terriblement vieilles
Frissonnent en moi de ta présence irréelle,
Sombre colombe des jours loin, tiède, belle,
Quelles musiques en écho dans le sommeil?
Sous quels feuillages de solitude très vieille,
Dans quel silence, quelle mélodie ou quelle
Voix d'enfant malade vous retrouver, ô belle,
O chaste, ô musique entendue dans le sommeil?
— Mais le jour pleut sur le vide de tout. —

Les Sept Solitudes sont le témoignage d'une longue et véhémente crise intérieure, traversée d'accès terribles. La résolution s'en devine proche, tellement la souffrance en est parfois intolérable. Mais quelle sera-t-elle? On se le demande avec anxiété.

* * *

L'éveil mystique.
L'Amoureuse Initiation.

Puis un silence de quatre longues années, pendant lesquelles M. Milosz n'écrivit pas une ligne, et qu'il employa je crois uniquement à des voyages. Il se croyait fini comme poète. Et déjà il parlait de l'inspiration comme d'une chose absolument tarie. Or il se trompait. Il ne faisait que traverser une de ces périodes, — elles paraissent parfois interminables, — où l'homme qui s'est beaucoup dispersé, à son insu se recueille. Et lorsqu'il se réveille de cette torpeur, c'est riche d'une force nouvelle.

En 1910, l'activité littéraire de M. Milosz reprit, et depuis elle n'a point cessé. Elle fut même particulièrement féconde : coup sur coup, en moins de six ans : deux volumes de vers, trois drames, deux romans et des traductions. Mais quelque chose de plus important vraiment que cette abondance venait de se produire. Le poète était devenu mystique. Cette bouillonnante préparation de jeunesse, ces ivresses de mélancolie, ces dépressions de désespoir, ces retours morbides vers le souvenir et ces sursauts d'énergie, toute cette crise dou-

loureuse avait abouti à la révélation un jour de l'amour universel.

A vrai dire, exprimé d'abord de la façon la plus indirecte. A qui lirait cet admirable roman appelé *l'Amoureuse Initiation* sans recueillement, il apparaîtrait comme un livre bizarre, truculent, plein d'extravagances et tout désordonné, et de fait je connais des personnes, qui d'ailleurs le goûtent beaucoup, mais qui n'ont pas été plus loin que d'y voir une savoureuse parenté avec les confessions d'un Restif, d'un Casanova. L'analogie est extrêmement superficielle et sans doute vient-elle à l'esprit à cause du lieu où se passe l'action : la Venise hétéroclite du XVIII^e^ siècle, de la langue cynique et ornée qu'emploie le principal personnage. Ce n'est là qu'apparence. Pinamonte, le héros, est une caricature volontaire, vieillie de plus de vingt ans, et si l'on peut dire l'envers misérable de l'homme que nous avons vu jusqu'alors errer dans *les Sept Solitudes*. Et il parle de soi-même avec une ironie des plus verveuses, des plus trompeuses, se décrivant comme un roquentin hanté de malsaines curiosités et d'hystériques inquiétudes, et les décrivant dans un style savamment décomposé. Oui mais, à tout moment, le poète se réveille, son lyrisme retrouve des accents merveilleux.

Le sujet du roman ? car c'est un roman. Oh ! peu de chose. Un homme, d'un certain âge, s'éprend d'une femme très indigne de lui, quoique d'une beauté ravissante, très vile, et qui le trompe et le bafoue, et avec laquelle il descend en complice et même parfois en corrupteur jusqu'aux abîmes de la folie sensuelle. Voilà le

sujet apparent, le prétexte pour ainsi dire. Mais le sens second est tout différent. Il est d'un autre ordre : et ce n'est rien moins que la théorie même de la mysticité. Le mot amour en effet y est pris dans le sens purement idéal où l'entendent les mystiques. Un homme aime une femme, fervemment, dans l'absolu, comme on aime une idée, comme on aime Dieu. D'ailleurs il le confond avec une idée, — avec Dieu.

Elle n'est pour lui que l'instrument de son exaltation spirituelle si je puis dire, le moyen de bondir sur ces cimes de l'extase où l'on touche au divin, où l'on se confond avec lui. Peu lui importe donc de la découvrir ignoble. Au contraire, le contraste n'en sera pour lui que plus précieux. Plus sera répugnant son acoquinement avec la gourgandine, plus l'amour en lui, en tant que sentiment, s'épurera, s'allégera. N'ayant plus de motifs raisonnables capables de le maintenir attaché à une créature par les mille illusions de l'estime, de l'amitié, de la tendresse, cet amour deviendra tout simplement l'Amour, une hyperesthésie magnifique et souveraine, une tension extrême de toutes les facultés de l'âme, un état surhumain et génial.

Et ceci, dès le foudroiement de la première rencontre, où nous allons retrouver le thème si cher du vieux jardin :

Le valet qui nous annonça était revêtu d'une livrée ponceau. Je laissai choir, sur le seuil de la salle inondée de lumière, le gant de la main droite; les tapis étaient d'un rose ancien et tendre. Je levai les yeux et reconnus tout soudain qu'une vie nouvelle venait de commencer. J'aperçus

une dame blonde au milieu d'un groupe de seigneurs mûrs, solennels et chamarrés. Certaine fontaine du parc ancestral, chère à mon adolescence, se prit à chanter dans ma mémoire; il y avait au bord de son bassin un banc rongé de mousses dures et brûlées; le saule pleureur y frôlait de son feuillage les vieux feuillets jaunis de mon *Don Quichotte de la Manche*. Hélas! l'Amour était là! O joie! le temps avait cessé d'être! Quelqu'un prononça mon nom, ensuite celui du duc. Le vieux de B... avait gardé un souvenir très précis de ma folâtre grand'mère, la fameuse Guidoguerra. Que tout cela nous rajeunissait peu! Une dame blonde, vêtue de blonde ancienne, au milieu d'un groupe de béjaunes et de vieux seigneurs solennels et chamarrés!

J'aperçus une dame blonde au milieu d'un cercle de stupides flagorneurs. C'était la vie, c'était à en rire, à en pleurer, la vie, toute la vie. Son apparition était la Poésie, sa démarche la Danse, sa voix la Musique. Je reconnus en elle la trinité sublime du Mouvement. Mais elle-même était bien plus que tout cela : elle était la Vie, l'Adoration, la Prière.

Mon regard plongea dans les grands yeux voilés; je me laissai bercer par la pure et tiède voix; je perdis la notion des choses. J'étais loin, loin de la vie et loin de moi-même. Je me trouvais au milieu d'un vieux jardin clos, malade d'un vaporeux vertige de fleurs sauvages. Le soir tombait. Une vierge, dans l'éloignement, chantait, chantait pour moi seul, le cantique de la vie accomplie. O douleur! Perdue à jamais! Fière, énigmatique, pleine de malice et de tendresse, de nostalgie et de cruauté. La vie, la vie même, tout l'enchantement de vivre. C'était Circé de Mérone, c'était Manto de Sulmerre! L'archange de la Sensualité! le démon du Songe, le songe même de l'adolescence. Ah! l'horrible chose qu'un rêve qui se réalise! Le plus secret de mes vœux venait d'être exaucé; j'avais devant moi la fille sauvage du parc ancestral de Brettinoro, le fantôme familier de mes jeunes ans...

Et certaines de ses effusions, loin d'elle ou même près d'elle, lorsque ne la voyant plus, pauvre prétexte cependant très cher, il s'exalte vers l'Amour infini, ces effusions sont de la plus grande beauté. J'élis ce passage, entre cent, mais si expressif et révélateur :

Mon premier soin avec la Mérone fut toujours de lui déguiser ma pensée. La douce venait de trop loin; elle était mon cher fantôme sentimental des jardins sauvages de Brettinoro; elle était le sens caché de ma vie, la forme de mon existence hors du temps; des paroles que je lui adressais, aucune n'avait trait aux choses du présent; et l'amoureuse simplicité de mes propos étonnait sans cesse mon esprit. Comme je suis primitif! me disais-je en moi-même; que veut donc dire ceci, que signifie cela? Suis-je donc un habitant du Saana? Comme la nature chante dans ma voix! Quels frissons de forêts défuntes, quels battements d'ailes d'oiseaux étranges, disparus, quelles prières enfantines au soleil, à la lune, au silence, au vent! Comme l'on sent que tout ceci a déjà été dit jadis, il y a très longtemps, avant, avant, toujours avant, bien avant toutes choses! Voici le verbe, le verbe nombreux à la signifiance unique, le langage tendre, mystérieux, translucide des saisons renouvelées, des mondes détruits et réapparus, sons passagers dans le cantique sans commencement ni fin! Et je répétais : « Ma chère vie, mon grand ange palpitant, mon aimée profonde. Tes yeux, tes mains, tes genoux, ta bouche! La trace de tes pas dans la poussière, ta voix dans la nuit, ton sommeil sous la lune, tes cheveux dans le vent! Pourquoi es-tu comme la fleur sur l'eau, comme le nid au creux de l'arbre et comme l'écho dans la forêt qui menace? » Je disais ces pauvres et saintes choses, et dans chaque mot je trouvais le mot de l'énigme du monde....

Ainsi qu'un homme que le sommeil abandonne, je m'approche de toi, ô fenêtre ensoleillée et bourdonnante de

mouches, ô Amour, fenêtre ouverte sur la vie! Et voici que je vis le moment de la vague, et le clin d'œil étincelant de l'écume, et l'éclair d'une aile blanche au milieu de l'aveuglement des eaux; mon joyeux ami, comme je vous aspire avec amour! Me voici donc comme l'ortie en fleur dans le soleil doux des ruines, et comme le caillou au tranchant de la source, et comme le serpent dans la chaleur de l'herbe! Eh quoi! l'instant est-il vraiment l'éternité? L'éternité est-elle vraiment l'instant? Vanité des rêves humains, noirceurs de l'orgueil et du mensonge, que je vous moque dans le rire doux des mouches enivrées! Petite palme frileuse offerte au vent d'acier, petit galet luisant dans l'écume pâmée, et toi, homme de peine en haillons mâchant ton pauvre pain en face des splendeurs terribles du Fils de l'Homme! Quelle sagesse en vous! Comme je vous aime! Qu'il m'est doux d'être le battement le plus secret de la chair immortelle! O éternité! Quel maître doux, quel frère amoureux tu as trouvé en moi!

Mais, malgré ces élévations sublimes, Pinamonte est un homme, encore à peine sorti de sa boue, de l'ornière des préjugés, et des habitudes libertines. Il a la double nature. Il retombe avec une joie sadique, une amère allégresse de désespoir aux pires pratiques de ses vices, de ses manies. Et tout le livre n'est en quelque sorte que le récit de ces va-et-vient détraquants, de ces contradictions douloureuses.

Certes, tel que le voilà, il n'est point à mettre entre toutes les mains. Le cynisme de ses descriptions luxurieuses égale l'audace mentale de ses méditations mystiques. Son secret ne peut donc être perçu que par des âmes radieusement ingénues, ou par des esprits d'une terrible clairvoyance. Lorsque le monde saura mieux

quelles vivantes racines plongent à travers la chair de la vie et de la volupté nos plus pures extases et quelle origine sensuelle a presque toujours le vrai mysticisme, on verra dans *l'Amoureuse Initiation* une œuvre essentiellement annonciatrice; et Pinamonte, au lieu de faire figure de vieux galantin aux imaginations folles, apparaîtra ce qu'il est en réalité : le type même de l'homme touché par la grâce, mais qui n'a pas la force de s'affranchir des délectations physiques, le mystique en état de transition.

* * *

L'oasis panthéiste,
Les Éléments.

A peine achevé ce livre trouble et tourmenté, le poète entrait dans une période de sérénité qu'il n'avait point connue jusqu'ici, et qui apparaît comme une accalmie dans son œuvre véhémente et douloureuse. Je veux parler des *Éléments*. Ce sont des poèmes d'allure large et paisible, célébrant les grandes joies naturelles, les élévations mystiques de l'homme se sentant en communion avec le sol, avec l'air, avec la lumière, avec le sang de la terre et le feu de la vie. Tout ce qui constituait l'imagination du poète est demeuré essentiellement identique, et cependant a subi une transformation : les contours des images se sont faits plus doux, l'atmosphère d'angoisse et de fièvre où elles baignaient s'est dissipée : il en émane une impression de plénitude magnifique. Même la douleur, car il ne faudrait pas l'en croire absente, y revêt je ne sais quelle dignité de rédemption *(la Nuit)*. L'alexandrin se prête merveilleusement à ces

inspirations nouvelles : ses belles sonorités profondes s'épandent sans brisures, sans sursauts, en larges ondes indéfinies. *Les Éléments* sont une œuvre de paix et de majesté.

LE SILENCE

Tu dors pendant le jour dans la grotte profonde
Qu'Arachné sait défendre aux essaims du soleil.
D'étranges souvenirs visitent ton sommeil :
Tu portes dans ton cœur tout le passé du monde.
Mais quand le crépuscule élargit l'horizon
Je te vois doucement te lever de ta couche
Et glisser, l'œil obscur, et le doigt sur la bouche,
Vers le seuil velouté de ta sombre maison.
Là, caressant, songeur, ta pâleur reposée
Tu cherches à surprendre un dernier mouvement:
Mais la terre sommeille; et tu vois seulement
La lune somnambule errer sur la rosée.
Certes, je veille aussi : mais je me suis caché
Sous le saule pleureur et dans l'herbe assoupie:
Tu ne te doutes point que mon regard t'épie
Et qu'à tes pas secrets je me suis attaché.
Tu quittes ton abri. Malgré ma somnolence
Je te suivrai ce soir aux lieux qui te sont chers,
Dans l'humide forêt, vers la source aux yeux clairs
Et parmi les tombeaux: car je t'aime, ô Silence.
Je connais des maisons pleines de douces voix,
Mais l'accent le plus tendre aujourd'hui m'importune:
Le songe somptueux et dolent de la lune
Me conduit par la main vers la paix des grands bois.
Pourtant je ne hais point les pauvres voix humaines:
A l'appel déchirant de l'amour, de la peur,
Un triste écho répond dans la nuit de mon cœur
Et j'aime à m'enivrer de ses notes lointaines.
Non, doux Silence, non, je ne hais point les voix;

Elles ne troublent point ma solitude amère;
Ce que je porte en moi de mortel, d'éphémère,
Aime à se rapprocher des hommes, quelquefois.
J'en connais qui sont grands, j'en connais qui sont sages,
Qui vénèrent l'Amour et me l'ont enseigné;
Mais je crains cette angoisse et cet air résigné
Qui rampent lâchement sur les plus beaux visages.
O Silence, ami sûr, qui ce soir sur le monde
Répand le baume d'or de ta tranquillité,
Endors-toi doucement dans son cœur agité
Ainsi qu'un jeune roi dans la pourpre profonde.
Pose ta froide main sur son sein déchiré
Par l'amère pitié, la trompeuse espérance;
Laisse couler sur lui ta lumière qui pense,
Ton chaste clair de lune étrange, enamouré.
Sois doux à ce dormeur! Et, la tâche accomplie,
Viens me rejoindre au loin sur les monts vaporeux :
Nous nous prendrons les mains et, sous les cieux heureux,
Nous nous regarderons avec mélancolie.

Comme il faut toujours qu'une grande chose soit envisagée par ses petits côtés, certaines personnes, qui admirent d'ailleurs *les Éléments*, semblent n'en admirer en effet que les rythmes : « Voyez, disent-elles, M. Milosz a enfin compris la supériorité de la poésie classique, du grand vers régulier. Il a reconnu impossible et condamnée à l'insuccès la tentative du vers libre, folie de jeunesse. Comme il a raison! comme son inspiration est plus claire! »

On ne saurait trop insister sur le danger d'une opinion aussi erronée. Elle méconnaît les droits les plus intimes de l'écrivain. M. Milosz n'a jamais eu des préoccupations aussi naïves, il ne s'est jamais dit qu'il allait rentrer bien sagement dans la tradition après avoir de

longues années vécu dans le désordre. Non, il n'a jamais pris conseil que du tact infaillible qui agit en chaque artiste vrai, à son insu. Il a chaque fois élu un rythme différent suivant la qualité, le sens, l'ampleur de son inspiration. *Les Éléments*, dont la signification émotive est en quelque sorte universelle, ne pouvaient pas trouver d'expression plus adéquate que le grand alexandrin solennel, rituel (1). Mais il va sans dire que d'autres poèmes, plus subjectifs, devaient se trouver pour eux-mêmes des rythmes épousant davantage leurs contours sinueux. Et, de fait, jamais M. Milosz n'employa les mêmes. Chacune de ses œuvres en a un en propre, — qui a d'ailleurs parfois ses références classiques, mais que l'abandon depuis longtemps par des poètes ignorants et paresseux fait paraître nouveaux et surprenants. — Parfois aussi, ils sont absolument libres et inédits, comme on le verra plus tard dans les *Symphonies*, et ce sont les plus attachants.

Quoi qu'il en soit, *les Éléments* sont un très beau livre, et, comme on a pu le voir, le fait de s'anéantir ainsi dans la Nature et de s'y consoler des douleurs humaines n'aboutit nullement à quelque chose de froid et d'impassible. Au contraire, ce que le poète jette de soi-même au fond du creuset reste discernable dans l'alliage, et lui

(1) Il devrait d'ailleurs être réservé. C'est une grande pitié que l'emploi irraisonné, constant, machinal de ce magnifique vers pour exprimer les plus vains sentiments, les plus fugitifs, quand ce ne sont pas les plus banals. Cet abus, depuis des siècles, est devenu un véritable « galvaudage ». Mais comment empêcher un musicien de chansonnettes d'employer la pédale forte, lorsque c'est si facile et que cela fait tant d'effet?

donne même une force et une qualité exceptionnelles. L'indestructible Monade, dans l'éblouissement de son retour au tourbillon cosmique, garde sa conscience propre, la décuple au contraire. Et tout véritable Nirvâna prend la couleur de l'imagination qui s'y perd. C'est pourquoi le panthéisme de M. Milosz n'a de rapport que verbal avec celui par exemple d'un Parnassien. Ce n'est pas une notion philosophique, c'est un sentiment, une communion passionnée, où la conscience individuelle, au lieu de se contracter, se propage. Et c'est d'une très émouvante beauté.

*
* *

L'œuvre littéraire.
Les traductions.

Avant de passer à ses dernières œuvres, à celles où s'affirme le plus nettement sa personnalité, je voudrais dire quelques mots de ses traductions. Connaissant comme il les connaît, c'est-à-dire à fond, les poètes des quatre grandes littératures septentrionales et souffrant de les savoir quasi inconnues en France, il eut la piété littéraire de traduire quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre, en s'attachant surtout à rendre dans le français moins que leurs timbres, ce qui est presque impossible, ceci que j'appellerais volontiers : leur rythme de pensée.

Aux traductions misérables dont nous sommes obligés de nous contenter jusqu'ici il manque presque tout, souvent même l'intégrité du texte et le sens propre des mots. Mais ce dont l'absence est le plus pénible puis-

qu'il s'agit de poésie, c'est le rythme. On discerne la pensée et l'image brutes, sans aucun rayonnement, aucune atmosphère. M. Milosz a tenté de sauver cette phosphorescence. Il suffit de lire ses versions de Shelley, de Byron, de Coleridge, de Schiller pour reconnaître qu'il y a réussi.

De cette entreprise immense, tout de suite et prudemment réduite à la traduction de fragments, nous n'avons encore que la première partie : celle qui est consacrée aux poètes anglais et allemands. Mais nous aurons bientôt les parties russe et polonaise, si peu connues. Et ce sera une révélation.

Entre temps, M. O.-W. Milosz, qui a pour Gœthe un culte fervent, une véritable vénération, s'est engagé dans le travail considérable de traduire les deux *Faust*, et il a déjà achevé le prologue et le premier acte de la première partie. Sa version, toute nouvelle, précise et puissamment musicale, a la beauté d'une œuvre directe. Elle fait ressortir la plus grande qualité de Gœthe, qualité scandaleusement négligée au profit de je ne sais quel olympisme scientifique, moderniste et naïf; le mysticisme : un mysticisme de poète philosophe, à la fois serein et véhément.

***

Le drame de l'ascétisme.
Miguel Mañara.

Je me rappellerai longtemps la soirée où fut représenté le premier drame de M. de Lubicz-Milosz : *Miguel*

Mañara. Une première d'*Hernani*, disait-il lui-même, en raillant. Et c'était bien quelque chose comme cela, en effet. Mais bien peu s'en doutaient.

Cela se passait à Paris, chez madame OEdenkhoven, une dame de Hollande, passionnée d'art et de littérature et qui prêtait généreusement son hôtel aux manifestations esthétiques tentées par une courageuse et fervente petite troupe d'acteurs : *le Théâtre idéaliste*, sous la direction d'un jeune poète plein d'ardeur, M. Carlos Larronde. Je me rappelle la stupeur des gens du monde que nous avions amenés là, parce qu'on y accédait par un escalier qui descendait comme s'il avait mené dans un souterrain : un souterrain magnifique, blanc et or, d'une ornementation pleine de goût. Et visiblement, ces excellentes gens s'apprêtaient à l'audition de quelque chose d'extravagant. Au fait, n'était-ce point quelque chose d'extravagant que d'entendre une pièce de pure poésie, au lieu des éternelles comédies galantes habituelles?...

J'eus l'honneur de présenter au public, en une brève causerie préliminaire, cette pièce que je connaissais à la lecture et qui m'avait moi aussi, comme les jeunes acteurs, passionné, et je me souviens très bien qu'on l'écouta ensuite avec une grande déférence. Mais je crains fort que, sauf les quelque deux cents personnes qui déjà connaissaient M. Milosz (et celles-ci le tiennent pour un grand poète), les assistants ne se soient pas rendu compte de la qualité exceptionnelle de cette œuvre, ni surtout de sa signification. Il y auront probablement vu une sorte d'adaptation littéraire ingénieuse

du type de don Juan, qui les changeait des interprétations classique et romantique. Mais le fond de la question n'était pas là. D'ailleurs, avec M. Milosz, il ne s'agit jamais de thèmes littéraires, mais de la vie intérieure. Le malentendu sera éternel entre ceux qui envisagent la poésie comme un travail de l'esprit et ceux qui la contemplent comme une manifestation de l'âme.

Après une jeunesse pleine d'orages, brûlée à tous les feux de la passion et déjà gorgée de toutes les cendres de l'ennui, don Miguel Mañara Vicentela de Leca s'éprend d'une jeune fille, presque une enfant : Girolama Carillo de Mendoza, et il l'épouse. Elle meurt trois mois après. Écrasé de douleur, il voit dans un si court bonheur l'indication providentielle que décidément il n'est pas fait pour goûter la félicité dans le siècle. Il entre dans un couvent, y devient un moine exemplaire, célèbre en Espagne par l'austérité de sa pénitence, la beauté de ses exhortations. Il fait même des miracles et meurt très vieux, aussi édifiant qu'il avait été criminel.

Nous savons que tous les dramaturges qui se sont occupés de don Juan s'en sont tenus à la première partie de cette vie. Mais rien n'est supérieur à la vérité. Ils ont faussé l'équilibre. Car la beauté profonde de la figure de don Juan vient de cette double nature, de ce contraste, de ce revirement sublime. M. Milosz au contraire, qui a suivi pas à pas la vie de don Juan, a compris la supériorité ici de l'histoire sur les légendes littéraires. Il a compris que toute la force et la passion de don Juan étaient trop démesurées pour s'accommoder des petites satisfactions des plaisirs terrestres.

Je mange l'herbe amère du rocher de l'ennui.
(avoue Mañara à ses compagnons de débauche, dans la scène du premier acte)
J'ai besogné Vénus avec rage, puis avec malice et dégoût.
Aujourd'hui je lui tordrais le cou en bâillant.
Et ce n'est point la vanité qui parle par ma bouche.
Je ne me pose pas en bourreau insensible.
J'ai souffert, j'ai beaucoup souffert.
L'angoisse m'a fait signe, la jalousie m'a parlé bas, la pitié m'a pris à la gorge.
Même ce furent là les moins menteurs de mes plaisirs.
Eh quoi! mon aveu vous surprend : j'entends des rires. Sachez donc
qu'il n'a jamais commis l'action vraiment détestable celui-là qui n'a pas pleuré sur sa victime.
Certes, dans ma jeunesse, j'ai recherché tout comme vous la misérable joie, l'étrangère inquiète
qui vous donne sa vie et ne dit pas son nom.
Toutefois le désir me vint très tôt de poursuivre cela que vous ne connaîtrez jamais : l'Amour immense, ténébreux et doux.
Plus d'une fois je l'ai cru tenir : ce n'était qu'un fantôme de flamme.
Je l'étreignais, je lui jurais une tendresse d'éternité, il me brûlait la bouche et m'emplissait de ma propre cendre la tête.
et lorsque je rouvrais les yeux, le jour hideux de la solitude était là,
le jour si long, si long de la solitude était là, avec un pauvre cœur dans ses mains,
un très pauvre doux cœur léger comme le passereau d'hiver.
Et un soir la Luxure aux yeux vils, au front bas, s'assit sur ma couche et me contempla en silence, comme on regarde les morts.
Une beauté nouvelle, une douleur nouvelle, un nouveau bien

dont on se lasse vite, afin de mieux goûter le vin d'un mal
nouveau,
une nouvelle vie, un infini de vies nouvelles,
voilà ce qu'il me faut, Messieurs :
ceci tout simplement, et rien de plus.
Ah! comment le combler, ce gouffre de la vie? que faire?

Et plus tard, lorsque sa femme sera morte, il comprendra (indication plus saisissante encore) que même cela, même ce pauvre et légitime amour n'a pas à combler le gouffre immense.

Miguel Mañara est résolument conçu et exécuté dans la forme d'un mystère. M. Milosz n'a pas craint d'y introduire, comme le fit son maître Gœthe dans les deux *Faust*, des personnages entre ciel et terre. Cette audace (dont l'effet est lamentable chez un poète médiocre, parce qu'il n'aboutit qu'à ouvrir le magasin d'accessoires) est profondément juste au point de vue de la psychologie héroïque. Pensez donc : au lieu du froid monologue, sorte d'examen de conscience plus ou moins didactique et voulu, cette matérialisation soudaine, cette projection vivante des ordres, des velléités de notre conscience!... Certes, tout nous est intérieur, tout est en nous. Mais le rôle sacré de la scène n'est-il pas précisément de le faire apparaître?

Aussi M. Milosz n'hésite-t-il point à susciter en face de don Juan les esprits de la terre, l'esprit du ciel, d'autres spectres. Il le fait d'ailleurs avec un tact souverain, une science étonnante des nécessités de l'action. A la fin de l'orgie du premier tableau, au moment où Mañara est de nouveau plongé dans l'amertume et le

spleen, l'ombre de sa vie passée vient lui parler, lui faire honte, mais aussi prendre congé de lui, tel un compagnon qui vous quitte au carrefour. Et lorsque, après cette exquise idylle, cet adorable dialogue de tendresse chaste entre Miguel et Girolama qu'est le second tableau, le rideau se relève sur la chambre mortuaire de la jeune épousée, le malheureux mari, accroupi dans un coin de la salle, ce sont les esprits de la terre, ironiques et féroces, qui se matérialisent devant lui et lui chantent, comme pour l'affoler, la louange sinistre de la vie qu'il faut continuer à vivre malgré la douleur. Mais l'esprit du ciel dissipe ces ombres funestes et apporte au malheureux la consolation et le conseil. Il lui fait comprendre quelle prédestination indique un sort si obstinément contraire et quel être est seul digne d'une aussi grande puissance d'amour que la sienne.

Il faut lire *Miguel Mañara* pour comprendre à quel point sont nécessaires ces apparitions et combien les eût mal remplacées l'emploi du monologue. Les pensées secrètes du héros, les mouvements de son cœur ne sont point de froides et informes poussées du cerveau ou du tempérament : ce sont des êtres vivants qu'on objurgue, qu'on prend à partie, et que l'on vainc à moins qu'on n'y obéisse.

Si le premier tableau synthétise toute cette première phase de l'existence de don Juan, celle dont s'étaient jusqu'ici contentés les écrivains attirés par cette noble figure, si le second et le troisième sont consacrés à la description de la crise, du point tournant, à ce bref essai de bonheur humain si vite déçu, les trois derniers

nous montrent l'homme de pénitence et de sainteté. Tâche aride et difficile; mais M. Milosz a ce don particulier de faire vivre avec une puissance physique et une emprise matérielle les abstractions les plus éthérées de nos sentiments.

Le quatrième tableau se constitue d'une longue conversation entre l'abbé du couvent de la Caridad, à Séville, et don Miguel, qui est venu y chercher un refuge, après la mort de sa femme. L'abbé accueille le pécheur, mais non sans une sorte d'ironie affectueuse et comme s'il le trouvait outrecuidant, ce gentilhomme parfumé et bien vêtu, de s'imaginer qu'il pourra, comme cela, de plain-pied, entrer dans l'austère maison de l'expiation. Il lui fait de la vie monastique le tableau le plus décourageant. Il insiste surtout sur la déconcertante aridité de la pénitence, que le néophyte croyait peut-être remplie d'une douloureuse et sombre exaltation :

La vie est longue ici.
Il faut une enfance et une éducation, une jeunesse et un enseignement,
une maturité curieuse du poids honnête des choses et une lente vieillesse amoureuse du tombeau.
Il faut donc nous mouvoir avec quelle prudence!
Car la haire brûlante n'aime pas la violence qui éteint la démangeaison dans le sang, et il faut se tenir bien coi dans un cercueil étroit et court,
pour peu que l'on s'y blottisse avec le sain désir de dormir une heure ou deux d'un somme vide et profond comme l'instant.
Faire couler son sang, c'est chose doucement perfide: et l'insomnie consume le cœur.

Or la vie est longue ici, m'entendez-vous ?
La faim trop passionnée est aussi une tentation.
Il faut broyer l'herbe mauvaise et la racine tiède d'une mâchoire d'animal qui a une belle prairie et de longues, longues heures d'été devant soi.
Et il faut parler à l'Éternité en syllabes précieuses et claires même la nuit, quand son amour prend à la gorge comme l'assassin.
Sache aussi qu'il est excellent de s'en tenir au verbe ordonné, digue de granit pour les grandes eaux amères de ton amour!
Car il faut que prière soit jeûne avant d'être festin,
Et nudité du cœur avant d'être manteau de ciel bruissant de mondes.

Mais Mañara, que brûle un amour trop grand, ne se laisse point effrayer par la perspective d'une aussi longue patience. Il franchit le seuil. Et nous le retrouvons, au tableau suivant, devenu frère Miguel de Dieu, rendant l'usage de ses mouvements au vieux paralytique Johannès Melendez, persécuté par la populace. Et cette scène se rattache, par un lien direct et profondément, à la pensée générale qui anime tout le drame : c'est, en effet, après avoir demandé au mendiant quel nom il donne à Dieu dans ses prières qu'il le guérit. Il a invoqué le Seigneur, il a appelé à soi tout le pouvoir accumulé par tant d'années de pénitence, mais pour que le miracle soit accompli, il faut que le mot essentiel, le mot libérateur soit prononcé. Et lorsque Melendez, avec toute l'ingénuité profonde des humbles, a dit qu'il donnait à Dieu « le nom qui est le sien propre », c'est-à-dire « Amour », aussitôt Mañara peut lui crier de se lever, et Melendez peut jeter ses béquilles.

Je connais peu de scènes qui soient aussi belles et émouvantes que celle de la fin, au dernier matin de frère Miguel. Dans le jardin du couvent, au moment où il va mourir, il est une suprême fois tenté par l'esprit de la terre, qui lui apparaît, essayant de le troubler en lui rappelant : « Ne m'as-tu pas donné le meilleur de toi-même, la poésie de ta jeunesse? » pour que cette évocation, trop suave, obtienne du moine au moins une complaisante pensée. Mais Miguel ne va pas perdre le fruit de trente années de pénitence en tombant dans ce piège grossier. Il ferme les portes de ses cinq sens et, faisant à sa volonté un appel formidable, il donne à son dieu intérieur le pouvoir de lui parler une dernière fois, de dissiper le mauvais fantôme. Et l'esprit du ciel ne prononce qu'un mot, son nom : « Miguel! Miguel! » Et le vieux moine, épuisé par cet effort, meurt aussitôt, dans la sérénité.

Alors le frère jardinier, celui qui fut témoin naguères de son miracle et le dernier compagnon vivant de Miguel, sort de sa cellule. Il voit le cadavre. Il croit d'abord qu'il dort, il l'appelle.

Frère Miguel! dormez-vous?

(Il le touche légèrement.
Silence.
Il récite une courte prière et fait un large signe de croix embrassant les quatre horizons.)

Maintenant je suis seul.

Maintenant, je suis seul au milieu des vivants,

comme la branche nue dont le bruit sec fait peur au vent de soir.

Mais mon cœur est joyeux comme le nid qui se souvient et comme la terre qui espère sous la neige.

A cause que je sais que toutes choses sont où elles doivent être et vont où elles doivent aller :
Au lieu assigné par une sagesse qui (le ciel en soit loué) n'est pas la nôtre.
(Il considère longuement le visage calme de Miguel)
Voici ton frère, Madeleine.
Voici ton frère, Thérèse.

Qu'est-ce au fond, en tant que type d'humanité, que Mañara, sinon notre vieil ami Pinamonte, dépouillé de ses particularités burlesques et purifié de son orde luxure? L'aventure du moine représente la suite logique de celle du roquentin. Ce que celui-ci n'avait fait que rêver dans son imagination fumeuse et ardente, celui-là le réalise, ayant passé des années à canaliser dans « la digue de granit » de l'ascétisme quotidien « les grandes eaux amères de son amour ». Mais c'est le même héros. Et alors une perspective commence à s'établir, logique, harmonieuse, dans l'œuvre de M. Milosz. Et l'*Amoureuse initiation* apparaît, non plus comme un roman nous décrivant les billevesées mystiques d'un vieux gentilhomme extravagant, mais comme une « initiation » en effet, au sens strict du terme. Nous sommes à peine sur le seuil. Le temple est ouvert, et l'on voit les lampes sacrées briller dans la chaude et profonde pénombre du sanctuaire, mais l'homme n'est pas encore entré. Il se débat, dans la rue de boue et de passantes. Une, celle-là même qui, sans le savoir, l'a mené jusque sur le péristyle, le tente, et le retient au dehors. Mais Mañara franchit le seuil où avait hésité Pinamonte. Et le roman du désir de Dieu est devenu le drame de l'amour divin.

⁂

La trilogie de l'illumination.
Méphiboseth. Saul de Tarse.

Mais voici qu'à mesure que le poète s'avance dans la voie spirituelle, les perspectives qu'il découvre se modifient encore et deviennent toujours plus vastes. A mesure qu'il y réfléchit, le drame de l'illumination mystique ne se réduit plus à ce prologue qu'était *l'Amoureuse Initiation*, à ce premier acte qu'est *Miguel Mañara*. D'autres sujets se présentent, d'autres « actions », sont proposées, plus amples, plus approfondies, plus significatives. Et voici que se constitue presque d'ensemble, ou du moins dans une succession si rapide qu'elle équivaut à la simultanéité, une sorte de trilogie d'amour mystique dont nous allons examiner les deux dernières phases, je voudrais plutôt dire : les deux derniers *aspects*.

Méphiboseth est, essentiellement, la tragédie qui se joue dans le cœur de David, le roi coupable, de David qui vola sa femme à Urie, son lieutenant et son ami. Mais ne croyez pas qu'il s'agisse ici de quelque vague drame du repentir. Non. M. Milosz imagine un David pressentant à travers les âges le rôle sublime de sa lignée, qui était d'aboutir enfin à l'Homme de la Rédemption, au Prophète de la paix et de l'amour. Ici éclate le génie du poète. David adultère, puis repentant, c'est une quelconque pièce biblique, une anecdote. Mais qui ne voit la signification nouvelle de la tragédie, son sens secret et symbolique, son arrière-plan

spirituel si, au delà du roi puni, se dresse l'homme exultant dans son cœur à la pensée du rôle sublime qui rachète la faute, rôle dont cette faute d'ailleurs était la mystérieuse condition?

Le rideau se lève sur la salle du trône. Songez que c'est la même sans doute, exactement, que celle dont Gustave Moreau (qui fut parfois un visionnaire) nous a donné l'image d'angoisse et d'immensité, — la même que celle où il a représenté, aux pieds de Saül rongé de remords et d'insomnie, précisément ce même David, alors dans toute la grâce acide de sa jeunesse de pâtre et de musicien. Mais maintenant ce n'est plus le vieux Saül qui est assis sur le trône, c'est David à son tour, dans toute l'assurance de sa maturité, entouré de gardes, de conseillers, de scribes et de sacrificateurs. Deux secrétaires, Seraïa et Jéhosaphat lui rapportent ce qui s'est passé dans l'étendue du royaume. Scène d'une noblesse sobre et puissante.

Cependant l'on introduit Tsiba, un vieillard, ancien serviteur de Saül, et à qui David avait donné commission de découvrir quelqu'un qui fût « demeuré du reste du sang de Jonathan », le protecteur des premiers jours du roi. Tsiba a trouvé, dans le pays désert et mélancolique de Lodébar, un homme malade et misérable qui est Méphiboseth, fils de Jonathan, le fils de Saül. David exulte. Il accueille et retient le nouveau venu, avec quelle suave et fraternelle tendresse :

Il y a, dans la cour de ma maison, un coin tendrement ombragé; là, l'eau de la solitude fait un bruit comme de la dormeuse qui respire l'air des jardins.

Et j'entends la griffe de la tourterelle sur la pierre vêtue de temps ; et le palmier fait de sa douce tête un mouvement comme de l'enfant qui dit oui.

Et les senteurs d'alentour sont comme des visages de sœurs qui écoutent. La porte soupire, et le pas du serviteur n'est-il pas comme une poignée de sable répandue?

Et soudain, c'est silence, et comme si l'on marchait, le souffle suspendu, en un lieu de midi où sommeille quelqu'un qui vous a volé le cœur.

Parfois aussi le vent entre là et s'arrête comme un étranger venu pour épier une vierge : alors la rose du soir frissonne, et le Passé songe au visage du Bonheur. C'est là que tu vivras les heures de ton cœur, Méphiboseth.

Cependant on introduit Abisaï, le guerrier, qui vient rendre compte des victoires qu'il a remportées au nom du roi sur les peuples ennemis. Mais tant de preuves de puissance, ni même cet ami, si précieux, qu'il vient de trouver, ne peuvent rien contre une mélancolie soudaine qui envahit le cœur du roi. Il prie qu'on le laisse. Seul dans la salle immense que l'ombre envahit, il rêve. Il évoque l'Amour, dont la privation lui fait trouver vaine la possession de tous les autres trésors humains... Comme s'il répondait à ces pensées, au moment du lever de la lune, un chant de femme éclate, doux, insinuant, mystérieux comme le souvenir. David s'approche de la terrasse, il voit une forme vaporeuse et suave qui se baigne à la fontaine. Un désir venu de plus loin que les sens et que le cœur, une force irrésistible le saisit. Il ordonne qu'on fasse venir cette créature.

Cependant qu'on va la chercher, voici que dans l'exaltation de son amour naissant, une vision lui est

envoyée. Il voit son suprême enfant... il ne comprend pas, il ne sait pas... mais c'est le rejeton dernier de sa race.

Que dit-il? Enfant, que dis-tu? que tu es de la race de David? Pourquoi fais-tu le vœu du nazaréat? éternel? qu'est-ce que le nazaréat éternel? Il se tait.

Le voici qui lève la main... C'est le temps de la dernière génération, dit-il. Et il ajoute : Elles furent quatorze. Comme il est pâle, comme il est pâle!

Viens, ton père et ta mère te cherchent... Je n'ose pas le prendre par la main... O bien-aimé, ô bien-aimé, comme il est étrange! il n'est pas comme les autres enfants. Joab, Abisaï, à moi! ils l'ont saisi, ils l'entraînent.

Puis, plus rien. La vision s'efface, laissant après elle une sorte de vide spirituel empli d'une sérénité singulière. Voici Bath-Sebah. Interrogée, elle révèle son nom. Le roi, avec une douceur qui est terrible, lui mande sa volonté. Elle s'incline, soumise. N'a-t-elle pas, depuis toujours, pensé au monarque, avec amour? Il la fait conduire dans la demeure préparée et, sans prendre le temps de réfléchir plus que la seconde qu'il faut à la visitation de cette pensée mélancolique :

C'est là le visage du dernier bonheur. Il est étrangement ombrageux et jaloux...

il ordonne à Abisaï qu'Uric le Hétien soit exposé à la prochaine bataille de telle sorte qu'il ne puisse éviter la mort. Malgré la rapidité saisissante avec laquelle elles se déroulent, ces dernières scènes n'omettent aucune nuance de sentiment. Et sur elles plane comme une volonté obscure et supérieure qui annihile scrupules,

hésitations, révolte. On devine que sont en jeu des desseins mystérieux dont ces puissants ne sont que les exécuteurs presque inconscients.

Au deuxième acte, nous assistons à l'instant de bonheur que le ciel a accordé à David. Bath-Sebah est à ses côtés, et il chante (je veux citer quelques-uns de ces vers d'une musique si simple et si suave) un chant de paix où revient, discret et presque indistinct, le vieux motif du jardin d'enfance :

O sœur de ma pensée! quel est donc ce mystère?
Éclaire-moi, réveille-moi, car ce sont choses vues en songe
Oh! très certainement, je dors.
Comme la vie est belle! plus de mensonge, plus de remords,
Et des fleurs se lèvent de terre
Qui sont comme le pardon des morts.
O mois d'amour, ô voyageur, ô jour de joie!
Sois notre hôte; arrête-toi;
Tu te reposeras sous notre toit.
Tes graves projets s'assoupiront au murmure ailé de l'allée.
Nous te nourrirons de pain, de miel et de lait.
Ne fuis pas.
Qu'as-tu à faire là-bas?
N'es-tu pas bien ici?
Nous te cacherons aux soucis.
Il y a une belle chambre secrète
Dans notre maison de repos;
Là, les ombres vertes entrent par la fenêtre ouverte
Sur un jardin de charme, de solitude et d'eau.
Il écoute... il s'arrête...
Que le monde est beau, bien-aimée, que le monde est beau!

Puis, comme la mélancolie de la reine (Urie est mort) incline le roi lui-même à se recueillir, voici que, pensant

à son fils, au fils de son dernier amour, son regard de nouveau bondit par-dessus les générations, et ce n'est plus cette fois perdu chez les docteurs qu'il Le voit, mais plus tard, au moment du triomphe des Rameaux, au moment du jardin de Gethsémani :

Je le vois : l'arbre a été frappé, l'écorce est blanche d'épouvante. Je vois de beaux visages qui rient dans le soleil; la route est jonchée de rameaux. Et l'ânesse rusée y fait courir ses petits pas.

La face du monde change : la jeune lune s'est levée. Le vent s'est endormi dans son lit d'oliviers. Pourquoi dit-il que son père l'a abandonné? Pourquoi dis-tu cela, mon enfant? Hélas! ils l'ont saisi, ils l'entraînent!

La vision évanouie, il ne reste à David qu'une sourde stupeur; la reine se retire et Méphiboseth est introduit. Il remercie d'ailleurs son bienfaiteur, puis demande la permission de lui conter une triste histoire. Il dit la fameuse parabole de la brebis du pauvre.

David, indigné, s'écrie que « l'homme qui a fait cela est digne de mort ». Méphiboseth répond : « Tu es cet homme-là » et le roi s'abîme dans le remords. A cet instant, on vient annoncer que l'enfant de David est saisi d'un mal mystérieux et terrible...

Sept jours après (au troisième acte), des serviteurs s'entretiennent de la douleur effrayante du souverain, qui ne mange plus et pleure sans cesse. Mais voici qu'il paraît, serein et majestueux, et commande qu'on lui apporte de beaux vêtements pour un sacrifice qu'il veut offrir au Très-Haut. Aux familiers stupéfaits qu'ayant manifesté un tel désespoir pendant les sept jours de

l'agonie de son fils, il soit si calme à l'instant de sa mort, il répond la phrase magnifique de Samuel : « Je m'en vais vers lui, et il ne reviendra pas vers moi. »

Alors Méphiboseth entre. Son rôle est fini d'avertisseur et d'ami. Il veut retrouver son cher désert, et le repos. Quant à David, envahi dès lors d'une sérénité divine, il vit désormais dans un univers tout intérieur, loin des aspects de l'existence à laquelle il se prête. Et une troisième et dernière fois, à l'instant (ceci est admirable) où l'on va faire l'oblation du pain et du vin, le voile du temps se déchire, et il Le voit de nouveau, au moment où commence le sacrifice suprême.

David. — La mémoire des beaux visages revient avec les beaux jours. Moi aussi, je me souviens. C'était un bel enfant. *(Silence.)*

Et j'ai pensé d'abord qu'il était le Sauvé des Eaux; mais il m'a répondu : je suis ton fils, David. Et le lieu était un lieu de silence, et de pierres étranges, et d'oliviers. Et il y avait là des hommes qui dormaient. Et comme il disait : « Père, pourquoi m'as-tu abandonné? » je vis venir à nous des formes qui portaient des épées et des lanternes. Et ici, je ne me souviens plus.

Bath-Sebah. — Que l'heure est étrange! Comme tout est pur!

Mephiboseth, *montrant la table.* — Voici le pain, voici le vin.

Je ne puis dire combien je trouve belle cette idée des trois apparitions, ni quelle profondeur elle donne au sens du drame. On sent si bien que David se croit un rôle direct, paternel, dans l'affreuse tragédie de la Rédemption. Il se pense vraiment le père de celui qu'on

vient là arracher à sa méditation. Il dit : *nous* avec une si touchante tendresse!

La pièce finie, dans une sorte d'épilogue reprenant audacieusement la tradition gœthienne, l'auteur nous fait entendre les voix angéliques commentant si l'on peut dire du point de vue de l'éternel, le sens mystérieux de cette action. Aux trois hiérarchies spirituelles, qui interrogent avec un respectueux étonnement, une Voix répond, qui énonce avec une sérénité terrible l'espèce de nécessité du mal dans le monde (nécessité qui vient des longs espaces de temps nécessaires à l'épuisement de ses conséquences). Ainsi, plus encore que dans *Miguel Manara*, s'affirme l'acquiescement à l'ordre universel, qui est la caractéristique la plus essentielle du vrai mysticisme. On n'avait, je pense, jamais projeté de lumière plus magistrale sur ce mystère du mal conditionné dans la fatalité du Bien. Au cri du moine espagnol répond la voix de l'initié hébreu. Tous deux disent oui. Mais la résonnance ici est plus profonde encore.

Il me resterait à examiner *Saul de Tarse*, qui constitue le dernier acte de la trilogie, mais M. Milosz n'ayant pas jugé à propos (par un scrupule d'écrivain, excessif selon moi) de le publier, je ne pourrai rien en dire, sinon que ce drame de la conversion de celui qui devint saint Paul est rempli de très grandes beautés, notamment la scène de la lapidation d'Étienne et surtout l'acte du chemin de Damas, qui est splendide. Toute la pièce, écrite en vers de quatorze pieds, magnifique rappel de l'hexamètre ancien, possède une

carrure et une majesté latines, d'une convenance admirable. Le personnage de Saul est saisissant de vérité historique et de vie : obstination et subtilité juives, fierté et dureté romaines, tout cela forme en son caractère un alliage pareil à l'airain. Mais comme cela fond sous le feu de l'amour du Christ, dans le foudroiement de la révélation !

⁂

Le regard en arrière.
Les Symphonies.

Toutes ces œuvres, encore que nourries de la substance même de l'imagination du poète, étaient objectives, et projetées au-dessus de sa personne, laissent celle-ci dans l'ombre du silence. Cependant elle vit, cette âme passionnée, elle continue de vivre le grand drame simple et terrible de la vie qui s'écoule. Sans qu'on s'en aperçoive, la jeunesse a disparu, compagne qui nous quitte sans bruit, au tournant du chemin. La quarantaine, d'abord risiblement loin, puis plus prochaine, est arrivée. La voici.

Alors le poète se retourne vers sa vie, et la considère d'un long regard triste et doux. Et voici que nous allons entendre, encore une fois, résonner les notes déchirantes et merveilleuses du vieux thème de l'adolescence, et réapparaître dans la brume vermeille du regret le fantôme d'un amour inoublié, aux yeux de pardon. Et ce seront les *symphonies*, cinq poèmes seulement mais tellement purs, tellement humains, tellement douloureux

que les larmes en montent aux paupières. Je ne connais rien d'analogue dans la littérature contemporaine :

Qu'es-tu donc, triste cœur? une chambre assoupie
Où, les coudes sur le livre fermé, le fils prodigue
Écoute sonner la vieille mouche bleue de l'enfance?
Ou un miroir qui se souvient? ou un tombeau que le voleur a réveillé?

Lointains heureux portés par le soupir du soir, nuages d'or,
Beaux navires chargés de manne par les anges! est-ce vrai
Que tous, tous vous avez cessé de m'aimer, que jamais,
Jamais je ne vous verrai plus à travers le cristal

De l'enfance? que vos couleurs, vos voix et mon amour,
Que tout cela fut moins que l'éclair de la guêpe
Dans le vent, que le son de la larme tombée sur le cercueil,
Un pur mensonge, un battement de mon cœur entendu en rêve?

Seul devant les glaciers muets de la vieillesse! seul
Avec l'écho d'un nom! et la peur du jour et la peur de la nuit,
Comme deux sœurs réconciliées dans le malheur,
Debout sur le pont du sommeil, se font signe, se font signe!

Et comme au fond du lac obscur la pauvre pierre
Des mains d'un bel enfant cruel jadis tombée :
Ainsi repose, au plus triste du cœur,
Dans le limon dormant du souvenir, le lourd amour (1).

Jamais encore, je crois, M. Milosz n'était arrivé à ce dépouillement classique, à cette simplicité, à cette

(1) *Symphonie de septembre :* II.

absence d'ornements extérieurs qui ne fait que rendre plus perceptible la musique intime de ses rythmes au secret indiscernable. Ici toutes les résonnances sont intérieures. Mais cette profonde émotion que l'homme éprouve à sentir s'évanouir entre ses bras d'amant la douceur charnelle de sa jeunesse, s'apaise dans un grand acquiescement, dans l'abandon ingénu de l'égoïsme aux grandes traditions de la communion humaine :

Bientôt, demain, mon frère, je pourrai te parler
Face à face, sans rougir, comme parlent les hommes, car
Moi aussi, moi aussi je ferai la maison
Large, puissante et calme comme une femme assise
Dans un cercle d'enfants sous le pommier en fleur.
J'ouvrirai les fenêtres de la joyeuse église
Toutes grandes aux anges du soleil et du vent.
J'y bénirai le pain de l'Affirmation,
De ce Oui éternel qui est une saveur
De feu, de blé et d'eau à la bouche des purs:
Et quand la laideur dira : Non!
Et quand la femme et la mort crieront : Non!
Frère, nous saluerons l'espace ivre de vie
Et le mot appris des Héros,
Le oui universel montera à nos lèvres (1)

ou, sur un plan supérieur, aux effusions sublimes de la vision spirituelle, — et au delà il n'y a plus rien d'exprimable :

Ma vie! ma vie! je sais que les six jours du monde
Sont là pour révéler ce que l'on doit connaître
Du septième, ennemi de tout étonnement.

(1) *Nihumim* (fragments).

Car dans la déchirure du nuage gardien
Arrêté sur Pathmos (le lieu universel
Contemplé par les yeux renversés de l'Amour)
J'ai vu dernièrement l'ellipse du sabbat
Prendre feu et dorer ma naissance sans cri.
O mon frère, ô mon corps! ne crains pas. Je connais le chemin.
Entrons dans les profondes vapeurs de la Montagne
Qui prend son essor et s'élève
Avec le confiant qui la gravit,
Jusqu'à la nuée longue, jusqu'à la couleur-mère.
La blancheur bleue, l'annonciation de l'or.
L'aube paraît derrière nous!
Au-dessus de mon front se lève
Et fuit vers les contrées qui sont derrière nous
Le Soleil.
Le couchant est loin devant nous!
Maintenant le profond, terrible et beau murmure
Des sages abeilles du pays
T'enseigne la langue oubliée (aux lourdes et tremblantes syllabes de miel sombre)
Des livres noyés de Yasher (2).

Il est difficile de présumer l'œuvre future de M. Milosz, ni quel cycle nouveau, celui-là fermé, il pourra parcourir. Mais, d'ores et déjà, son œuvre est assurée contre le temps. Elle ne peut que grandir dans l'admiration des hommes. Elle sera plus tard, dans l'harmonie de toutes ses parties, pour les amants de la poésie vraie, un monument magnifique, et pour les mystiques, dans la haute signification de tous ses aspects, une œuvre annonciatrice.

(2) *Nihamin* (fragments).

II

COMMENTAIRE D'ADRAMANDONI

Et de nouveau un beau livre, que décore un portrait admirable de l'auteur par Henry de Groux. Quelques traits de crayon, à peine, et le profil du poète s'enlève sur un fond de hachures avec une netteté de médaille, je ne sais quel air souverain, antique par les yeux clos. Le dessin a cet aspect d'esquisse que présente le *Mallarmé* de Whistler, vous savez, ce portrait qui fut fait sur des bouts de papier à cigarettes, et qui est définitif.

*
* *

Il n'y a, dans cette brochure, que six poèmes, mais de qualité. J'imaginais, après les *Symphonies*, qu'il n'y avait pas moyen d'aller plus loin, que M. Milosz, ayant presque touché l'indicible, allait être obligé de s'arrêter. Il a pu cependant faire cet effort de plus, donner au cabestan un tour de barre de plus. Et toute la machine fait entendre le bruit qui signale qu'on ne peut la surmener davantage, qu'elle n'obéirait plus.

*
* *

C'est que l'émotion est là à son comble. Les mots, chargés chacun d'un sens inhabituel, se succèdent comme des coups sur la plaque vibrante du cœur. Même quand on ne saisit pas les perspectives de la composition de chaque poème, eux, les mots, ils évoquent, ils établissent, le temps qu'on l'aperçoive — puis il s'efface — un état d'âme, un décor. Et cela dans une atmosphère étrange, à mi-chemin entre la terre et l'au-delà.

*
* *

Tout ici est mental, intérieur, secret. Un homme se parle à lui-même, et à Dieu, doucement, d'une voix assourdie, que tantôt déchirent les sanglots du regret et que tantôt exalte l'effusion de l'amour. Ah! peut-on imaginer un thème poétique plus nu? Un homme de quarante ans, et qui a beaucoup vécu, et qui a beaucoup souffert, est là, au seuil d'un renoncement amoureux, au seuil d'une éternité qui ne lui a pas encore donné de joie, mais qui l'attire comme un grand tourbillon, comme un aimant. Et il sait que la souveraine *Loi* le mènera là, qu'il n'y a pas à résister. Mais l'instant est terrible, l'instant intermédiaire est d'une aridité sans nom :

Que faire? Fuir? Mais où? et à quoi bon? La joie [ombre
Elle-même n'est plus qu'un beau temps de pays d'exil : mon
N'est ni aimée ni haïe du soleil; c'est comme un mot
Qui en tombant sur le papier perd son sens : et voilà.

Il y a une pièce qui s'appelle H, où le poète, suppliant l'éternité de le laisser vivre son jour, évoque le doux paysage des îles heureuses, et le bonheur, et l'épouse éternelle qui l'attend « dans les vapeurs de la patrie ». Mais à peine s'y est-il laissé aller, au moment même où ce trop doux tableau avait pour lui le charme le plus fort :

Et dans les feux du temps apparaîtront
Les archipels soudains, les galères sonnantes,

que cette vision s'évanouit sous la main autoritaire de la renonciation :

Paix, paix! tout cela n'est plus, tout cela n'est plus ici, mon fils Lémuel.
Les voix que tu entends ne viennent plus des choses.
Celle qui a longtemps vécu en toi obscure
T'appelle du jardin sur la montagne! du royaume
De l'autre soleil! et ici, c'est la sage quarantième
Année, Lémuel.
Le temps pauvre et long.
Une eau chaude et grise,
Un jardin brûlé.

Et ce beau vers :

Les voix que tu entends ne viennent plus des choses.

N'est-il pas là pour servir de transition entre la partie si je puis dire exotérique du poème et l'autre, l'ésotérique? C'est, sous les pieds du voyageur, le tournant du chemin qui mène au royaume de l'autre soleil.

Tout, dans *Adramandoni*, dit la douleur que cause l'arrachement des dernières fibres qui rattachent à la

vie, ah! pourtant bien humble, bien dépouillée, et après tant d'expériences, bien rapprochée de celle des plus pauvres. Mais la vie.

Déjà ce vieux bruit sourd, hivernal, de la vie
Du cœur froid de la terre monte, monte vers le mien.

* * *

Ils sont réduits au plus strict, ces bruits. Ce sont ceux qu'entend le solitaire, dans sa chambre, au matin. Personne, je crois, n'avait à ce point exprimé l'horreur de ce saisissement du matin, quand on se réveille et que, sans transition (comme un homme tout chaud de son lit qu'on jetterait dans l'eau glacée) il faut reprendre le contact terrible. Cris des petits métiers. Et alors l'homme au tablier bleu, l'ouvrier qui passe en tirant sa petite charrette.

... hurle on ne sait quoi, comme l'ange du jugement.

C'est dans cette lueur blafarde qu'apparaissent le plus sinistres les décors pauvres des vieux faubourgs, les cortèges des misérables, la boue.

C'est le premier tombereau du matin, le premier tombereau du matin.
Il tourne le coin de la rue et dans ma conscience
La toux du vieux boueur, fils de l'aube déguenillée
M'ouvre comme une clef la porte de mon jour.

Je cite au hasard, entre maints autres passages, aussi intenses. Mais quelle concentration, quels jeux successifs de sens superposés, enchevêtrés, de l'émotion. Je

parlais tout à l'heure de mots, de vers de transition. C'est plutôt *articulation* qu'il faudrait dire. Car il s'agit en vérité d'intermédiaires vivants entre des parties aussi vivantes que des membres. Il n'y a pas dans cette poésie une seule ligne mécanique, un seul mot inutile ou de symétrie. Tout est dense, serré, nécessaire. Quel artiste ne serait sensible à la qualité de cette expression : « et dans ma conscience » ? C'est elle qui marque le passage de l'émotion brute du dormeur réveillé à l'émotion intérieure de l'homme digne de ce nom s'apprêtant à l'accomplissement de son devoir. Et alors quel sens déchirant prend ce mot : « la toux du vieux boueur », clef du jour pour le cœur fraternel. Et que dire de ces mots : « aube déguenillée » ? comme si la pauvreté du ciel ici reflétait, que dis-je ? prenait pour elle l'apparence du personnage dont elle est le décor. Interférences infinies, reflets réciproques d'émotions...

Et cette fraternité ! Cette noble et sainte pitié ! M. Milosz a une façon de prononcer certains mots, de grouper certaines épithètes qui serrent le cœur. Il presse sur sa poitrine toute la douleur du monde, il la prend à son compte. C'est bien dans son cœur, beaucoup plus qu'à celui de la ville que

Résonne un triste, triste, triste pas d'épouse chassée...

Son frère l'ouvrier lui semble avoir un « pas merveilleux ». Et quoiqu'elle n'ait été qu'une ombre, son épouse terrestre, il l'imaginait « petite et faible, avec de belles, saintes mains ».

Une ingénuité toute franciscaine étend encore, illimitée

jusqu'aux bêtes, jusqu'aux choses, cette faculté de sympathie et d'amour. C'est vraiment le sentiment de la vie selon les mystiques. Le hennissement du cheval sous la pluie est une « pauvre et sainte voix » et l'aube, il a pour elle ces mots sublimes de tendresse mystérieuse : « cet enfant trouvé »... « frère petit jour ».

*
* *

Ni rimes, ni rythmes apparents, ni observance d'aucune forme fixe. Pourtant ceux qui croiraient qu'il n'y a pas d'art dans ces poèmes commettraient une erreur énorme, même s'ils pensaient leur faire la part belle en disant qu'une certaine inspiration barbare et puissante les anime qui se passe bien des beautés de la forme.

Elle ne s'en passe nullement. Mais elle en crée d'autres, strictement à sa mesure, et qui adhèrent sur elle comme une étoffe transparente et mouillée aux genoux d'une vierge robuste.

Très secrète, par exemple, cette beauté formelle, entièrement musicale, mais d'une musicalité austère, un je sais quoi de pareil à ces fugues de Bach dont la vaste ordonnance enclôt des merveilles d'effusion et de grâce. De grands vers, qui ont quelquefois quatorze, seize, dix-huit pieds, s'épanchent en ondes successives, coupées par les césures. Et ils étonnent d'abord, mais quand on les a bien lus et bien sentis, leur prodigieuse vigueur interne étonne. Les plus beaux sont ceux qui, au moment de finir, et quand leur sens est épuisé, comme s'ils ne pouvaient y renoncer, émettent encore quelques syllabes, qui semblent d'abord tâtonner dans

le vide de la page mais qui préparent le vers suivant, s'y ajustent, le déterminent, et en sont comme les racines. C'est le principe inverse de celui du rejet : le vers suivant remonte pour ainsi dire au delà de sa propre origine. Les effets obtenus sont beaucoup plus subtils, plus profonds.

Ces fins de vers, — parfois ils se réduisent à un mot, à un soupir même, — servent le plus souvent de transition entre une strophe et la suivante, entre les deux parties émotives d'un poème. Ils contribuent singulièrement à assurer le mouvement indiscontinu, l'articulation vivante, le rythme de chaque pièce.

*
* *

Quant aux images, elles ont un accent inoubliable. Ceux qui ont lu les poèmes d'autrefois de M. Milosz savent quelle richesse débordante, quelle inépuisable abondance elles avaient... A chaque volume, elles semblaient se contracter davantage. Dans *Adramandoni*, elles sont encore comme purifiées, non pas appauvries, ni desséchées, mais recueillies sur elles-mêmes. Comme dans ces derniers tableaux de Carrière dont la couleur s'était retirée, pour ne plus laisser place qu'au jeu des valeurs, cette poésie se réduit à des images essentielles, riches d'un sens spirituel, et vraiment parfois presque terrible, tellement l'évocation en va loin, brusquement présentée comme cela, sans transition, et c'est le lecteur qui, pour comprendre tout l'intervalle de ces transitions omises, doit méditer.

Oh! ces ronces qui ont « saisi le sommeil par ses cheveux de fille » !

Et ces fleurages (des murs de maisons en démolition), ces fleurages « qui n'ont ni frères, ni sœurs dans les jardins » !

*
* *

Au delà de l'image, et plus évocateur encore, il y a, si je puis dire, les observations dont le poète nourrit son lyrisme. Sans comparaisons, sans métaphores, sans aucun procédé poétique, il décrit, il énumère, il se souvient. Ce sont des choses vues, entendues, des choses réelles.

Mais voilà qu'au moment où il les dit, la place où il les met les *révèle*, leur donne un sens nouveau, saisissant.

Ainsi ce vers :

Et il y a l'oiseau de cristal qui dit : *Mli*, d'une gorge douce.

La chose a été observée par le poète dans un jardin. Oui. Mais l'expression « d'une gorge douce » ne montre-elle pas avec quelle acuité il a vu la bestiole elle-même, dont tout le pathétique en effet quand elle chante réside dans cette gorge émue, gonflée? Interférences toujours, reflets! C'est l'oiseau qui est de cristal, comme s'il se confondait avec sa voix. C'est la gorge qui est douce, comme si elle était tout le chant. Et au centre du vers, ces trois mots : « qui dit *Mli* » sont eux-mêmes toute la mélodie puérile et sautillante de la petite âme animale.

Enfin cette évocation même, à cette place-là du poème, situant le chant et l'oiseau :

Dans le vieux jasmin somnambule de l'enfance,

recule le tout dans un passé lointain, mystérieux, comme vu et entendu en rêve. Et alors de quelle grandeur soudaine s'illimite le tableau tout entier, à ce vers final :

J'entrerai là, en soulevant doucement l'arc-en-ciel!...

*
* *

Je ne sais pas ce que pourront penser d'*Adramandoni* les gens qui ne jugent la poésie que d'après son plus ou moins de conformité avec les thèmes et la technique traditionnels. En comprendront-ils le haut sens classique? Ni non plus ce qu'en diront les fauves qui veulent du neuf à tout prix, au prix du clinquant. Saisiront-ils, sous ce dépouillement et cette austérité, sa fraîcheur, son effusion intime? Pour moi, je ne crois pas que jamais personne ait fait servir un art si patient, si volontaire et si raffiné à l'expression de sentiments venus de profondeurs aussi déchirées. De longues années de méditation, de souffrances, de rêves, de désirs, d'élans mystiques suivis de leurs découragements, ont abouti à ces six petits poèmes où un homme grave et seul dit adieu à la vie, à la vie la plus humble et la plus fraternelle et, pour enfin entrer dans le royaume de l'autre soleil, s'arrache aux suprêmes chaleurs du cœur de la terre.

COMMENTAIRES A MI-VOIX

PAUL VALÉRY

Au milieu même du fracas prodigieux de la guerre, il est paru un livre, que ce bruit empêcha peut-être de remarquer mais dont l'importance selon moi est extrême et qui constitue un véritable événement littéraire.

Ce livre est un poème, un poème seulement de cinq cent douze vers, et il est dû à un homme qui depuis tantôt vingt ans n'avait pas écrit un vers, un homme que nous avions fini par croire complètement sorti de la vie littéraire.

Le livre s'appelle *la Jeune Parque* et le poète est M. Paul Valéry.

Paul Valéry ! Ce nom n'était certes pas inconnu à tous ceux qui suivaient le mouvement des idées françaises depuis une trentaine d'années. Au moment le plus intense du symbolisme, les lettrés connaissaient cet écrivain subtil et rare, dont le style avait, si l'on peut dire, un accent mallarméen, avec quelque chose de si personnel de si incommunicable. Et ils fondaient sur lui beaucoup d'espoir. C'était l'époque où paraissait *la*

Conque, cette revue précieuse, aujourd'hui introuvable, qui publiait des poèmes de Dierx, de Leconte de Lisle, de Mallarmé, de M. Pierre Louys, de M. Camille Mauclair. M. Paul Valéry y collabora très assidûment. Je me rappelle avoir lu aussi des vers de lui dans *la Plume* et dans diverses petites revues.

Je ne saurais mieux donner l'idée du *magnétisme* spécial de ces poèmes qu'en citant par exemple ce sonnet, qui s'appelle, je crois,

BAIGNEUSE

Un fruit de chair se baigne en quelque jeune vasque,
Azur dans les jardins tremblants, mais hors de l'eau,
Isolant la torsade où se figure un casque
La tête d'or scintille, au calme de tombeau.

Éclose sa beauté par la rose et l'épingle,
Du miroir même issue où trempent ses bijoux,
Pendeloques et lys dont le bouquet dur cingle
L'oreille abandonnée aux mots nus du flot doux.

Un bras vague inondé par le néant limpide
Pour une ombre de fleur à cueillir doucement
S'effile, ondule ou dort par le délice vide,

Si l'autre, courbé pur sous le beau firmament
Parmi la chevelure immense qu'il humecte,
Capture dans l'or simple un vol ivre d'insecte.

Ce mélange de fluidité atmosphérique et de préciosité minérale, ces interférences de plans, ces jeux subtils d'analogies, ces images si particulières, ce ton enfin, cet *accent*, tout cela constituait autour du nom de M. Valéry

une renommée si spéciale et si flatteuse que tout autre que lui s'en fût contenté. Mais précisément parce que toutes ces recherches si rares venaient en lui de curiosités profondes, il lui fallait satisfaire ces curiosités.

Parallèlement à ces poèmes, il écrivait au *Mercure de France* une série d'études spéciales intitulées : *Méthodes*, sortes de spéculations à la fois mathématiques et philosophiques, infiniment ductiles, déliées, personnelles, où déjà l'auteur, ne suivant que ses propres directions, abandonnait les sentiers battus et parlait un langage de plus en plus difficile à déchiffrer pour ceux qui n'avaient point les mêmes préoccupations et ne s'intéressaient point aux mêmes études...

Entre temps, il avait publié dans *la Nouvelle Revue* une étude sur Léonard de Vinci, ou plus exactement sur les méthodes intellectuelles propres à cet artiste, étude qui contient dans quelques pages plus de suggestions que dans cent bouquins écrits par des biographes.

Tout cela montrait jusqu'à l'évidence que M. Valéry ne s'intéressait point à la littérature proprement dite, mais à un ordre de recherches si particulier qu'il éprouverait de moins en moins le désir de nous en mettre au courant par des œuvres publiées. Et il finit par entrer dans le silence.

Comme bien l'on pense, ce silence n'était point de l'inaction. M. Valéry travailla beaucoup. Mais dans un sens donné. Seules, les lois de l'esprit l'intéressent, ce sont ces lois dont il recherche l'existence et l'application à travers toutes les sciences qui sollicitèrent sa curiosité, et qu'ainsi il n'étudia point pour leur objet propre, ou

pour augmenter sa culture. comme l'on fait d'ordinaire.

M. Paul Valéry n'a jamais voulu montrer au public le résultat de ses recherches. Il prend beaucoup de notes, tient sur ses cahiers registre de ses découvertes mais garde tout cela secret. Et nous commencions à croire que jamais plus nous n'aurions la joie de lire une ligne de ce poète que nous n'avions pas oublié ...

Quand tout à coup on nous annonça l'apparition de *la Jeune Parque*.

Nous tous, ses fidèles, nous nous précipitâmes chez les libraires. Après vingt ans de silence, soudain, cet éclat!... Nous nous attendions certes à trouver de beaux vers, et d'avance nous nous en délections. Mais nous ne comptions pas sur quelque chose d'aussi profond, d'aussi définitif.

La première impression est celle d'un éblouissement. On ne comprend pas l'ensemble, on ne discerne pas les perspectives. Par endroits, des lueurs éclatent, qui baignent une partie du tableau. Mais peu à peu ces lueurs s'étendent, se rejoignent les unes les autres, cernent et réduisent de plus en plus les parties obscures, et cette propagation de lumière une fois achevée, l'œuvre apparaît dans sa totalité intelligible, prodigieusement organique et vivante, avec son foisonnement d'allusions mystérieuses, la réciprocité et l'interdépendance de ses images, enfin tout son sens.

Et l'on demeure saisi. Car c'est une œuvre très belle et très profonde, et si importante qu'il faut, selon moi, remonter jusqu'à l'*Hériodade* de Mallarmé pour en trouver l'analogue.

Elle comporte plusieurs plans, plusieurs étages successifs de sens et, à ce point de vue, elle rappelle ces grandes œuvres de l'antiquité qui possédaient une première signification exotérique qui, en se dépouillant, en laissait voir aux yeux avertis une autre, plus profonde, ésotérique. Il est très significatif que M. Paul Valéry appelle *la Jeune Parque* un exercice. Il prétend que ce n'est point par modestie qu'il parle ainsi. Il est fort possible en effet que, écrivant son poème en ayant devant les yeux un but précis, il ait été débordé par son sujet et que les innombrables et riches acquisitions de son travail antérieur se soient pour ainsi dire déposées dans son travail. Je ne dis pas « à son insu » car c'est un des hommes qui surveillent le mieux les moindres démarches de sa vie intérieure. Et il a tenu compte de tous les *mouvements* de son imagination pendant qu'il élaborait *la Jeune Parque*. Mais le fait est que, parti pour composer une petite pièce de vingt vers, il a été amené *par la force des choses* à en écrire cinq cent-douze.

Qu'est-ce donc que *la Jeune Parque?*

Une jeune fille est debout sur le bord de la mer, au milieu de la nuit pleine d'étoiles, et elle exprime, en un long monologue, toutes les angoisses et tous les espoirs qui successivement se disputent son être. Le drame qui se joue en elle n'est autre que celui même de la vie intérieure. Un serpent (symbole léger et sacré du désir physique de vivre, de la tentation, du plaisir) « menace d'amour » son « sort spirituel ». Elle le guette, elle le surveille, elle veut le déjouer. Il s'agit pour elle (elle le sent bien) de sauver son être intérieur, son *moi*

profond des accidents, si je puis dire, de la vie vécue, de la vie terrestre. Elle cherche en un mot son âme profonde (le poème devait s'appeler *Psyché* primitivement). Bien entendu, les tentations sont fortes, d'autant plus fortes que le but à atteindre est plus noble. La jeune Parque est littéralement assaillie, sur son rocher, par une tempête de désirs et de souvenirs, au milieu de laquelle, dressée debout, immuable et tenace, elle maintient son intégrité. Quelque chose de divin, au plus secret d'elle-même, lui donne le *sentiment* de son éternité, c'est-à-dire une sorte d'état d'équilibre indifférent entre le passé et le futur. Elle se tient au centre du monde et du temps, comme une devineresse, ivre du dieu. Elle est déjà parmi les immortelles. Lorsque la tentent le trop beau printemps, l'amour, les splendeurs de la forêt et de la mer, elle se remet entre les mains des Dieux.

Grands dieux, je perds en vous mes pas déconcertés.

Le pressentiment de la mort la hante, mais d'une mort douce et lente, d'une euthanasie divine, d'un passage suave au séjour des Ombres, passage dont le sommeil est l'allusion quotidienne et mystérieuse...

En cette jeune Parque, belle comme une statue grecque en mouvement, mais énigmatiquement enveloppée de voiles funèbres, se joue le grand drame de l'évolution éternelle, dont l'alternance du jour et de la nuit est l'image saisissante. Elle est là, entre le jour qui la baigne de splendeur et de certitude, et la nuit qui l'enveloppe de tous ses pressentiments occultes, et le

poème finit par une sorte d'hymne au soleil, hymne fervent où se résolvent, en un abandon suprême, tous les éléments de sa crise.

Ce qu'il m'est impossible d'exprimer ici, c'est la beauté profonde du style, les mille et mille suggestions de pensée à quoi nous incite une telle splendeur verbale.

Il faudrait tout citer, parce que le texte est vraiment indéchirable, qu'il se tient d'un seul morceau. J'extrais cependant ce passage sur les îles. Il donnera quelque idée de l'accent si particulier du poète, de la qualité de ses images.

Salut, divinités par la rose et le sel,
Et les premiers jouets de la jeune lumière,
Iles, ruches bientôt quand la flamme première
Fera que votre roche, îles que je prédis,
Ressente en rougissant de puissants paradis,
Cimes qu'un feu féconde à peine intimidées,
Bois qui bourdonnerez de bêtes et d'idées,
D'hymnes d'hommes comblés des dons du juste éther,
Iles, dans la rumeur des ceintures de mer,
Mères vierges toujours, même portant ces marques,
Vous m'êtes à genoux de merveilleuses Parques.
Rien n'égale dans l'air les fleurs que vous placez,
Mais dans la profondeur que vos pieds sont glacés!...

* * *

A un certain point de vue, ce poème peut véritablement être considéré comme celui même de l'initiation. On ne saurait aller aussi loin dans les profondeurs de la

vie spirituelle en gardant un sens si pur, si parfait de la beauté plastique.

Ainsi, par quelque côté, M. Paul Valéry rejoint-il l'esprit même de l'antiquité classique. Il y a quelque chose d'alexandrin dans son sentiment de la nature et de la vie.

JEAN GIRAUDOUX

La critique qui cherche à expliquer le génie d'un écrivain par celui de quelques autres, plus connus, auxquels elle se réfère, le calant, pour ainsi dire, au milieu d'eux, comme pour déterminer sa superficie spirituelle par ce que ces voisins, en la pénétrant de tous côtés, lui laissent, cette critique serait bien embarrassée devant M. Jean Giraudoux. Car M. Jean Giraudoux ne ressemble vraiment qu'à lui-même, et il faut aborder l'étude de ses œuvres avec une méthode nouvelle. Toute comparaison (on en a tenté quelques-unes) ne sert vraiment qu'à le diminuer, à le fausser surtout. Il est puissamment et étrangement original. On l'aime ou on ne l'aime pas, avec la même partialité soudaine. Ceux qui ne l'aiment pas n'y comprendront jamais rien. Je tente ici pour ceux qui l'aiment, quelques analyses destinées à nous rendre, eux et moi-même, mieux compte des raisons que nous avons de l'aimer. Je ne pense pas que cette connaissance diminue notre plaisir. Elle ne peut, au contraire, pour les termes de cette délicate équation de pensée, être qu'un exposant qui en augmente la

valeur. Il y a, dans la sensibilité de M. Giraudoux, un élément intellectuel évident, je ne sais quoi de cérébral jusqu'à l'abstraction, une tendance à jouer avec les signes des choses, à combiner des représentations presque graphiques de ces choses, et cet aspect de son talent n'est pas sans avoir égaré quelque temps certaines personnes.

Qui sait même si ce n'est point là, dès l'abord, le secret de cette originalité? Dosage subtil entre la raison et l'intuition ; dosage indéfiniment variable, grâce auquel cet étrange écrivain nous apparaît tantôt comme un artiste japonais, follement minutieux et exact, tantôt comme un homme de nos jours, sensible et tendre jusqu'aux pleurs, puis aussitôt après un virtuose habile jusqu'à la clownerie, quelque chose comme un Jules Laforgue encore plus aigu, plus pénétrant... Mais je me suis promis d'éviter les comparaisons...

Celle qui a voulu, dès lors, l'assimiler à Jules Renard, est en tout cas infiniment plus grossière et certainement tout à fait fausse. Les critiques hâtifs ont été encore une fois dupes d'une analogie toute superficielle, que dis-je? d'une analogie de titres. Mais *Provinciales* (le premier livre de notre auteur) ne ressemble aux nombreuses histoires « naturelles » de Jules Renard que par le sujet, ici et là rural, et une certaine façon, minutieuse et redisons japonaise, de le traiter. Mais alors que Jules Renard, sec et bref, semble pourchasser, comme une dangereuse ennemie, toute intervention de l'imagination dans ses notes et somme toute se réduire à la description pure, à la copie, M. Giraudoux se laissait aller à cette imagination avec un plaisir évident, se laissait

porter jusqu'à l'extrême de son élan, ne contrôlait plus, ne « faisait pas de littérature ». J'ouvre exprès *Provinciales* au commencement, et voici ce que je trouve dès le second alinéa :

Je m'étonnais aussi que l'on ne pût reconnaître mon mal. Le corps d'un enfant de dix ans doit être simple pourtant, comme celui d'une poupée. Je ne me nourrissais que du lait de vaches dont nous savions le nom, que de la viande de leurs veaux avec lesquels j'avais joué. C'était du canton que sortait ma maladie, car je n'avais fait aucun voyage, et cependant le médecin ne la reconnaissait pas comme une des siennes. Elle n'était née ni de ses courants d'air, ni de l'eau de ses fosses, ni des êtres malfaisants qui lui étaient familiers. Il m'en voulait, comme si j'étais le coupable, et rudoyait aussi la garde-malade. Mon père n'était pas plus habile; en vain, prenant mon poignet, il essayait d'en régler le pouls sur le battement robuste et sain de son remontoir : les deux mouvements luttaient de front une minute, mais mon sang prenait vite le galop et la montre, dépassée et lasse, continuait les heures au pas. Je ne savais pas si j'étais fier ou honteux que ma maladie n'eût pas de nom.

Cette sorte de malice dans l'observation qui attribue au remontoir la robustesse et la santé du père lui-même, comme pour en accentuer davantage l'étonnement éprouvé par cet homme en face de la maladie incompréhensible de l'enfant, c'est déjà tout Giraudoux. Et cela représente, — qu'on ne s'y trompe pas, — quelque chose d'unique et d'infiniment rare, à quoi Jules Renard n'atteignit jamais : une fantaisie mystérieuse, un demi-sourire de l'esprit qu'il ne faudra que bien peu pour rendre aussi charmeur que celui des jeunes gens de

Shakespeare. Peu d'hommes furent aussi constants que M. Giraudoux, dans la forme même de sa sensibilité. Il n'y a ici qu'un progrès, si je puis dire, littéraire. La perfection exquise de *Simon le Pathétique* et d'*Amica America* n'est qu'une question de technique. Tout le Giraudoux adolescent et jeune homme des livres suivants est en germe dans l'enfant de *Provinciales*.

Enfant! mais est-ce que M. Giraudoux ne l'est pas resté toujours? Il m'apparaît comme un homme qui aurait gardé, magiquement préservée du contact glaçant de l'expérience, cette faculté précieuse d'étonnement qu'on observe chez les enfants, et grâce à laquelle ils voient le monde ainsi qu'un immense jeu d'apparences indéfiniment interchangeables. Pour un enfant il n'est pas d'obstacles, nulle part; toutes choses le touchent, directement, de toutes leurs palpes, et il prend contact avec elles, profondément. L'enfant ne sait pas encore que certaines raisons empêchent les objets de l'univers d'avoir mutuellement tous les rapports, toutes les analogies possibles. Il ne sait pas que la cause d'un phénomène n'est pas toujours celui qui l'a immédiatement précédé. L'éducation s'empresse de lui apprendre le contraire d'à peu près tout ce qu'il croit.

Mais imaginez quelqu'un qui, tout en acquérant ces notions positives, aurait conservé au fond de son cœur l'incorruptible illusion des premiers jours, dont l'imagination dirait « non » à tous les aphorismes de la raison.

Il dira par exemple, en regardant, le soir, la cour de Polytechnique :

Le concierge de Polytechnique courait désemparé vers les objets oubliés dans la cour par les élèves : un bonnet de police, un atlas, quarante gros canons.

Image saugrenue, direz-vous. Oui, si vous ne croyez plus qu'à celles contrôlées par l'universel consentement des hommes qui ne rêvent plus, qui ne perçoivent plus rien par leurs propres yeux. Je le vois, au contraire, ce concierge, courant en rond dans la cour, comme pour y ramasser tout ce qui traîne, et dès lors pourquoi pas les quarante canons aussi ? Idée d'enfant.

*
* *

Les sujets importent aussi peu que possible dans cette œuvre. Simples prétextes à des jeux d'imagination, ils se réduisent à un seul, toujours identique quoique présenté de mille manières différentes : l'auteur lui-même. Il va dans la vie, de son pas nonchalant d'indifférent tendre que tout amuse. C'est lui le faible Bernard, et l'égoïste Jacques et le paresseux Manuel ; c'est lui le soldat singulier, élégant et héroïque de *Lectures pour une Ombre* (et l'on sait qu'il a fait la guerre avec un courage tranquille et charmant, dans les pires conditions) ; c'est lui le jeune Simon, élevé à l'école du sublime et qui n'aime que la perfection ; c'est lui le reporter merveilleux d'*Amica America*. C'est lui : il a été élevé d'une façon très sévère, austère même ; il était de si bonne composition devant la vie qu'il a gardé un souvenir ébloui, chatoyant, de ce qui nous semble à nous les pires heures de notre existence : les années de collège ; il a

beaucoup voyagé, courtisé beaucoup de jeunes filles, connu beaucoup d'hommes, parlé plusieurs langues, deviné bien des races; il a fait la guerre en Champagne, en Alsace, aux Dardanelles, et toutes ces expériences humaines il les a menées avec la même bonne humeur, la même vision folle et fantasque. Ne cherchez pas l'ordre habituel dans ses œuvres, la plus composée ne s'appelle roman que par une fiction polie : ce n'est qu'une suite de tableaux, une succession chronologique d'états d'âme. Mais vous y trouverez quelque chose de plus important en vérité qu'un roman « bien composé » suivant les recettes trop connues... Vous y trouverez une inépuisable recréation de l'univers, un monde de valeurs nouvelles.

Oui, ce qui m'importe, c'est, en effet, l'univers créé par M. Giraudoux. Cet univers, il est surtout sensible, surtout physique, comme il convient à un monde rêvé par une âme d'enfant. On en a exclu la passion, les colères, tous les troubles, et les laideurs n'y interviennent que comme des éléments de pittoresque, un peu risibles. Ainsi purifié, il ne s'y passera que des choses agréables, aussi gratuites que dans les rêves, mais aussi charmantes; tout s'y atténue en élégance et en beauté. Une modération exquise animera les discours. Les questions d'argent et de maladies, les lourds problèmes sociaux ne s'y poseront pas plus que dans un tableau de Watteau, et pas plus qu'au tableau de Watteau on ne songera à le lui reprocher. Tant de gens, après tout, se chargent de nous excéder avec ces rappels désobligeants de notre condition humaine, qu'il est bien naturel que nous pardonnions à un optimiste ce léger coup de

pouce en faveur du plaisir et de la noblesse de vivre.

J'ai quelquefois entendu dire à certaines personnes, d'ailleurs sensibles au charme de M. Giraudoux : « Oh! vous verrez ce qu'il pourra faire quand il mettra enfin de l'ordre dans tout cela, quand il nous donnera le chef-d'œuvre auquel nous avons droit. » Elles peuvent se résigner d'avance : ce chef-d'œuvre à quoi elles pensent, jamais M. Giraudoux ne l'écrira dans la forme à laquelle elles pensent. Elles feraient mieux de se rendre compte qu'il est déjà écrit, et que c'est *Simon le Pathétique;* et pour ma part j'y joindrais volontiers *Amica America.*

C'est vraiment un personnage inoubliable que ce Simon, élevé dans un lycée et y prenant un tel goût du travail, de la conscience, de la vertu qu'il apporte ensuite dans la vie une dignité chevaleresque, un scrupule attentif, une pureté morale aussi dure et aussi lucide que le diamant.

Je n'étais pas tout à fait imparfait. J'étais à mon aise dans la vertu. De même que le négligé me gâtait plus qu'un autre, et que je devais être toujours fraîchement rasé, fraîchement coiffé, un seul défaut, je le sentais, eût en moi tout compromis. J'essayais donc de n'en pas avoir. Il est si commode de ne pas mentir, de ne pas voler, pour qui n'a point à justifier de premiers mensonges, de premières dettes. J'étais mon maître, je n'avais eu à demander pardon, dans la vie, qu'aux voisins sur les pieds desquels j'avais marché. Je pouvais à ma guise m'écarter des gens antipathiques, des malfaisantes gens. Je ne me fis point scrupule de rappeler en plein repas à un ancien ministre, le même qui supprima lâchement l'uniforme des gen-

darmes, qu'il avait désorganisé l'armée. C'était vrai : il avait fait aussi cela. De même que je vengeais autrefois mes camarades, je pris à tâche de venger, dans les banquets ou les salons prétentieux : Poussin, Schumann et Michel-Ange. Le monde est si fragile que je le pénétrai aisément, sous cette enfantine cuirasse. Ma transparence, mon désintéressement même intriguaient... (1)

Cette noblesse, ce scrupule, ce goût de la perfection explique soudain pour moi cet air un peu méprisant (on a pu longtemps le prendre pour de l'insensibilité) que M. Giraudoux garde devant tout ce qui n'est pas tout à fait pur, tout à fait neuf.

Sous ma conduite, dans un coin de la maison, jeunes filles et jeunes gens s'assemblaient. Nous retenions par la force, en l'attachant au besoin s'il était de caractère faible, celui de nous que de là-bas on appelait : nous avions un langage secret pour nous dire, dès qu'un habitué d'âge s'égarait vers notre groupe, — sans presque remuer les lèvres, — du mal des intrus, du bien des amis... Déjà, imitant notre exemple, les vieilles dames et les vieux messieurs, réunis dans le boudoir, entendaient parler pour eux seuls du passé, et, reléguées au grand salon, les femmes mariées, divorcées, les veuves, agitant des éventails dans un air qui n'était pas lourd, baissant les paupières sur des regards qui étaient à tous, écoutaient les hommes gras, les hommes maigres parler du théâtre et de l'amour. Dans l'escalier qui conduisait de l'antichambre à l'appartement, assis les uns au-dessus des autres, nous nous passions d'espiègles compliments ou d'espiègles menaces. La joie même, l'enjouement, la malice elle-même, comme le furet arrêté dans la ronde, étaient toujours cachés sous les mains de l'un de nous. Il n'y aura plus de rampes aussi gaies, aussi tendres, aussi

(1) *Simon le Pathétique* : l'École du sublime.

unies. Rampe qui se dressait quand une femme allait rejoindre ses compagnes définitives de vieillesse ou de purgatoire: à chaque pas, l'arrivante était à la hauteur d'une nouvelle tête fraîche, d'une nouvelle âme obstinée; sur chaque degré, chaque année de sa jeunesse la dévisageait et lui demandait des comptes, avec des yeux sans complaisance, des lèvres sans fard... Elle montait vite... (1)

Mépris cruel, indifférence, partialité, tout ce que vous voudrez, mais pas insensibilité. Mettons que M. Giraudoux ait réservé sa sensibilité pour certaines choses qui lui paraissaient en valoir la peine. Et le fait est qu'il a adoré les jeunes filles, qu'il en a parlé comme on ne l'avait jamais fait. Je ne puis ici tout citer, mais qu'on relise cette succession de chapitres qui s'appelle : *Je cherchais ma fiancée*, *Promenade avec Gabrielle*, *Véritable histoire d'Hélène*, *Triomphe du pathétique*, et on verra avec quelle subtilité, lancé à la recherche de la perfection, Simon, après avoir, — avec une cruauté et une subtilité que peut seule au fond expliquer l'amour rigoureux de l'absolue beauté morale et physique et donc une sensibilité plus vive, plus vulnérable que les autres, — après avoir éprouvé les âmes de diverses jeunes filles, trop faibles, trop incertaines, en arrive à aimer une créature enfin parfaite, inattaquable en tous points.

Il faut citer entière cette page étonnante où, amoureux d'Hélène, il lit sur le cahier de Gontran ce simple titre : « Hélène ou la sensualité ».

Sensualité : je connaissais ce mot. Il ne m'avait pas paru, jusqu'à ce jour, ennemi du mot pureté, du mot fierté. Sen-

(1) *Simon le Pathétique* : l'École du sublime.

suel? L'était qui avait ses cinq sens, ou qui au moins en avait un. Sensuel, le sourd-muet qui se parfume, le sourd-aveugle qui boit. Être sensuel, c'était, pour les savants, jouer avec leur corps, pour les athlètes, avec leur âme. C'était être un peu égoïste, se regarder avec amitié dans la glace, feindre de ne pas s'y reconnaître, embrasser cet inconnu. C'était tourner sa tête pour tourner ses yeux; c'était, dans son lit, quand il fait trop chaud à droite, s'étendre brusquement sur l'autre bord, et, sans avertir, prendre la gauche de la nuit. Le soir, en rentrant, par un bon dîner attendri, c'était jeter au concierge son prénom au lieu de son nom. Sensuel, ce jour de mon enfance où soudain j'avais voulu avoir un élément préféré : le feu; une couleur, le bleu de roi; un parfum, le lilas blanc; sensualité honnête qui avait l'avantage d'être aux couleurs de ma patrie. Mais alors pourquoi le carnet me rappelait-il la nuit de lycée où, couché près de moi, à l'infirmerie, un élève âgé dont me séparaient d'habitude quatre murs de deux mètres — la hauteur juste que ne franchit point le scandale — s'acharna à me révéler, de sa haute voix dans un dortoir vide, ce qu'elles étaient, ce que toutes étaient. Moi, au matin, je restais intact, mais on m'avait volé mes plus chers dépôts : la pureté, la propreté, l'orgueil. Je n'en voulais pas aux femmes, c'était simplement fini entre nous, — fini aussi entre moi et tous ceux, renseignés, qui ne s'étaient pas écartés d'elles. J'avais la preuve qu'on avait soudoyé Euripide, Racine; je dédaignerais désormais leurs hypocrites visages. Je n'en voulais point à Hélène, mais je n'oserais plus regarder son portrait (1).

Dira-t-on qu'il est mal composé, ce livre où, pareil au rappel d'un thème musical, intervient, avec quelle délicatesse surprenante! ce souvenir des études clas-

(1) *Simon le Pathétique* : Véritable histoire d'Hélène.

siques, ce souvenir des vertus féminines, des héroïnes tragiques dès lors polluées?... Et tout le livre est ainsi, intrigué, serré, tressé, complexe. Un homme l'a vécu, avec son âme fraîche d'écolier, avec son idéal resté intact et dont à chaque instant nous voyons reparaître les exigences austères, enfantines, délicieuses.

Enfin Anne est trouvée, la perfection. Et dès lors, la sensibilité de Simon, que rien ne contraint plus, va s'épanouir, va se donner. Comme elle est charmante, cette aventure où tout est en demi-teintes insaisissables, où l'amoureux, par une pudeur constante, s'attarde pour ainsi dire avec délices dans les nuances (et ce n'est point là sa feinte la moins déroutante). La pudeur est, je crois, le sentiment le plus visible dans toute l'œuvre de M. Giraudoux. Cette pudeur, que nous reconnaîtrons chez le soldat des Dardanelles, trouvant moyen de faire une espèce de salon saugrenu de ce qui fut un enfer, ici se borne à atténuer tous les élans de sa sincérité d'amoureux. Aussi n'en sont-elles que plus exquises les pages, si rares, où d'un mot soudain éclatant comme un cri poussé par un homme au perpétuel sourire, la nudité du sentiment apparaît, sous tant de fleurs, sous tant de fleurs...

Trop tard, j'étais prêt... Déjà j'étais gagné par cette humeur insensible qui me fit subir en somnambule toutes mes heures décisives. Déjà, fermant les yeux — ainsi que je me récitais, dans ces fameux concours, une phrase grecque ou latine pour me placer de force dans Athènes, pour écrire mon thème au milieu juste du forum — et, malgré la Mort, j'étais toujours premier — déjà, je me redisais la lettre

d'Anne que j'aimais le plus, celle du moineau qu'elle avait trouvé mort. Je souriais. Je revenais à la fois vers elle et vers Lesbie. Toute une tendresse romaine m'envahit, celle qui gonfle la poitrine, une joie de tribun amoureux et ceint d'une armure à joints d'or. Être fiancé d'Anne, quand Catulle ajuste sa toge attaquée par l'orage, quand Tibulle essaye vainement de tracer un dernier vers sur le papyrus que la bise enroule, quand un grand vent souffle sur le Latium... Je tournai le dos à la lumière pour ne pas en être gêné, comme un légionnaire doit le faire au soleil. J'achevais ma tasse de thé. Je n'avais plus à craindre la faim, la soif. Je me disais : « Tu es la plus belle, tu te crois l'âme grande, mais tu n'es quand même pas Cornélie, pas Camille... » Anne ignorait son abaissement soudain, et que sa hauteur, son mépris, ne m'imposaient plus. Elle se défendait comme si elle était la première au monde, alors que Julie, Sabine étaient autour d'elle... Elle était une pauvre Française arrogante... Que je l'aimais ! (1)

Un jour viendra, sans doute dans un siècle, si la sensibilité littéraire fait en France quelques progrès, où les livres de M. Giraudoux seront classiques et alors on y étudiera mainte chose, comme par exemple le sentiment de la nature, qui est particulièrement ingénieux et profond, et que sais-je encore ? Il y aura là matière à des dissertations fort agréables, où la subtilité des commentaires se donnera libre carrière. Mais quelle que soit cette subtilité, je crains bien qu'elle n'arrive jamais à rendre compte de la subtilité plus grande encore des démarches de l'imagination de M. Giraudoux. Véritablement, il y a là quelque chose d'insaisissable, un secret exquis. L'auteur fait appel à notre attention dès les premiers mots

(1) *Simon le Pathétique* : Triomphe du pathétique.

d'un chapitre, dès la première analogie posée, dès la première image trouvée. Puis il continue, il raffine sur ce début, il cristallise sur la moindre facette d'autres prismes qui, à leur tour, en engendrent d'autres. Et, au bout de quelques pages, nous sommes véritablement dans un univers nouveau, une sorte de monde recréé par M. Giraudoux avec des données empruntées certes sans cesse au monde ordinaire, mais immédiatement transformées par une magie. Oui, le mot magie s'impose: magie complexe et qui n'a rien du caractère incantatoire de la poésie lyrique, magie sournoise et précautionneuse, mélangée d'ironie, d'esprit, de grâce, de prestidigitation, mais magie tout de même et à tout prendre adorable :

Lee était dans le salon où me laissa Clyton. J'avais vu des portraits de lui, je le reconnus, mais il n'avait plus ses yeux provocants, son front qui étincelle. Toutes ces qualités contraires qu'il aimait cultiver en lui séparées : l'arrogance et l'humilité, l'énergie et l'indolence, la générosité et l'envie, maintenant se mélangeaient et il ne se trouvait plus qu'une âme médiocre et confuse. Il ne l'avouait pas, la guerre en était cause.

— La guerre gâtera le métier des cowboys, avait-il déclaré d'abord.

— Que les femmes prennent garde, avait-il dit ensuite. La guerre est leur mort.

Or les cowboys gardaient leur prestige, les femmes continuaient, en masse, à vivre. C'est son métier à lui, son métier de poète, qui était gâté. Il se tenait, au début de la guerre, à la limite du génie. Je venais de lire ses œuvres : il atteignait le sublime, non encore par la pensée, mais par les transparences de son style, par un mot placé de telle sorte presque dans chaque vers qu'il en jaillissait je ne sais

quelle lueur, quel éclatement qui, d'ailleurs, mourait aussitôt. Il s'était rendu compte de ce talent à piquer l'âme de brûlures. Tous ses derniers poèmes, comme pour provoquer enfin l'embrasement, avaient pour sujet, la flamme, l'étincelle, les yeux, Suzaia et ses oiseaux brûlants. Un jour, tout flamberait... Mais la guerre était venue.

Tout ce qu'il avait entassé chez lui comme une panoplie, le droit de souffrir, de faire souffrir, de tuer, de se tuer, tout ce qu'il considérait à juste titre comme ses biens propres et ses armes dans toute l'Amérique, fut distribué par elle au moindre soldat d'Europe. Les permissionnaires français dans les rues de New-York portaient sur eux mille marques, qu'il avait cru réservées à lui seul, le regardaient du regard qu'il savait trouver devant un miroir mais qui lui échappait encore devant un homme autre que lui. Il les suivait toute une journée, il essayait de reprendre à la dérobée sur eux un de ses propres sentiments, il les emmenait boire et de même qu'il s'enivrait pour se venger de lui-même, il les enivrait. Chaque victoire, française, ou serbe, ou allemande, l'exaspérait; il ne pouvait supporter cette gloire sans cesse en remous, ni surtout cette vie exaspérée que prenaient maintenant les noms propres; ces noms de chefs inconnus soudain illustres, ces noms médiocres de l'Ourcq, de Verdun, s'élargissant sans fin, ces noms sur lesquels toute une semaine, Cambrai, Sédul-Bahr, se posait l'aurore même... pour s'évanouir; et ces déblaiements du moindre village qui rendaient plus en gloire que toute une nécropole antique. Son plus grand orgueil avait été de créer une fois un nom propre : « Pan Bix », le héros de tous ses livres, un esprit, frère d'Ariel. Enfantinement, il se surprenait à opposer ce nom à tous ceux que créait sa rivale, Pan Bix la Marne, Pan Bix Guynemer. Mais Pan Bix, qui tenait encore sa petite place, sémillant, près de Desdémone, près de Fantasio, devenait dans ce nouveau domaine, et près d'Hindenburg aussi, un pitre ridicule.

Donc, près du foyer, il était là, avec sa main droite inu-

tile qu'il brûla le soir de ce jour où il frappa son meilleur ami. Tout en lui d'ailleurs semblait avoir commis un sacrilège et l'avoir expié par le plus beau sacrifice. Son regard si vif avait un halo terne; avait-il vu son amie le jour où son amie mentait? sa parole n'employait que des mots bégayants; avait-il dit du mal de sa mère? et sa pensée, partie toujours d'un côté délaissé de l'âme, surprenait comme la balle d'un joueur de tennis gaucher... Il répondit à peine à mon salut. Il regarda mon uniforme, demanda si le revolver était chargé — je l'ignorais; me questionna sur ma vie à Boston, sur mon sabre, et je répondis encore de façon évasive, et je veillai à ce qu'il ne sût point si j'étais ou non dangereux. Puis, m'abandonnant, il se promena dans la salle. Malgré ma défiance, je l'admirais. On le sentait lire par profession dans chaque lumière, dans chaque ombre comme un devin lit dans la main. On le sentait frappé par les moindres signes de ce rébus distribué pour les poètes sur les objets qui semblent les plus familiers. Il posa son index tendu sur une statuette couchée, il l'y maintint tant que je ne sais quel nœud ne fut pas fait et refait autour d'elle. Il ouvrit un livre de Longfellow, au hasard, mais ce fut à la page où Longfellow avait écrit de sa main, en long de la marge, un distique qui donnait un nouveau sens au poème; il souriait, il inclinait la tête, il pensait à un archet étendu près de son violon. Il ne me savait pas poète; il agissait sans discrétion, se croyant seul avec elle, avec la Poésie. Il s'arrêtait brusquement, rayonnait, écoutant en lui, n'entendant rien, furieux. Il aiguisait sans pudeur ses sens, son odorat, en plongeant la tête sans mesure, avec les oreilles qui n'avaient rien à y faire, dans une touffe de seringat, sa vue en promenant des regards sur deux boules de cristal placées sur une table, et soudain il regarda mes yeux. Il ne les quitta plus. Il s'assit en face de moi (1).

(1) *Amica America* : Film.

Qu'on me pardonne cette longue citation. Mais elle était absolument nécessaire, pour montrer les articulations, les rebondissements de la pensée de M. Giraudoux. Et tout d'abord n'est-il pas étrangement juste et pénétrant, ce portrait de poète envieux et sensible? Il n'est fantastique, ou même fantasque qu'en apparence, à cause du ton, à cause de cette implacable absence de toute banalité, de toute transition de logique pure. Tout ici est direct, rendu par petites touches successives, mais vu profondément au cœur même des raisons d'agir. Plus encore que Lee, M. Giraudoux a le don de « piquer l'âme de brûlures ». Seulement ces brûlures sont graduées, elles vont de plus en plus loin, elles consument et éclairent de plus en plus fort. Car si les premiers alinéas nous donnent l'impression d'un écrivain, plein de vanité blessée, comme tout à coup il monte :

Tout en lui d'ailleurs semblait avoir commis un sacrilège et l'avoir expié par le plus beau sacrifice.

Premier échelon. Il va en bondir pour s'élever plus haut encore.

On le sentait frappé par les moindres signes de ce rébus distribué pour les poètes sur les objets qui semblent les plus familiers.

Et voilà défini son noble rôle de poète. Ce n'est pas tout. Voici ce qui va le caractériser plus encore, le marquer plus profondément, l'enfermer pour ainsi dire à jamais dans la fatalité essentielle, organique, de sa fonction :

Il ne me savait pas poète, il agissait sans discrétion, se croyant seul avec elle, avec la Poésie. Il s'arrêtait brusquement, rayonnait, écoutant en lui, — n'entendant rien, furieux. Il aiguisait sans mesure ses sens....

Tout le chapitre est d'ailleurs prodigieux, ce *Film*, étonnante histoire d'une jeune fille capricieuse, à qui, il fallait toujours un nouvel ami, une nouvelle amie chaque mois et à qui l'on écrivait de toute l'Amérique pour lui en demander la faveur. Il faut lire le récit tout entier, pour en comprendre le caractère d'exceptionnelle originalité.

* * *

Et que dire encore de cette page :

Dans la rue des passants portent une poussière blanche sur les épaules : c'est qu'ils ont été dans la cave à cause des gothas, et le Sacré-Cœur, tout entier, en sort chaque matin, aveuglant. Chacun surveille sans haine la lune et ce trou d'argent qui chaque soir s'agrandit, comme si la plus grande torpille allait passer par la pleine lune et l'on évite de se mettre en-dessous. Je vis un avion s'abattre un jour d'alerte sur la place de la Concorde, l'aviateur en sortir, marcher trois grands pas, un petit, et mourir en fantassin, au centre exact de sa ville, du devoir. Le canon tonne : suivant les trottoirs nord-est à cause de la pièce géante, les rues sud à cause des courants d'air, avec des écarts sud-ouest-nord-sud pour éviter les pensionnats de garçons, des files de fillettes en capuchons gagnent les catacombes (1).

Mélange charmant, déconcertant d'observation et de fantaisie. On devine tant de choses! Non, les passants

(1) *Amica America* : Épilogue.

n'avaient point de poussière blanche sur les épaules, ou bien M. Giraudoux en a-t-il rencontré un qui, pour toute autre raison, était ainsi, et alors il généralise. On devine qu'en le faisant, il nous regarde de côté, avec un demi-sourire... Sommes-nous convaincus? Acquiesçons-nous? Oui... Alors il continue, il se lance. Et voici le Sacré-Cœur qui est à son tour tout blanc de cette poussière. Oh! oui, certes, il ne l'est qu'à cause de cela. Cette fois la fantaisie, la volonté de fantaisie est si forte que nous rions. La partie est gagnée. Nous voilà entrés dans le jeu. M. Giraudoux le mène, avec une autorité cette fois absolue, sans frein. Car maintenant c'est la lune qui est devenue le trou d'argent, agrandi chaque nuit, par où passe la torpille géante. Et, bien sûr, personne n'a jamais eu l'idée d'éviter de se mettre dessous. Mais qu'un homme rencontré dans la rue ait fait le geste de s'écarter à droite, à gauche, M. Giraudoux lui aura prêté cette intention saugrenue. *Comme si* le passant croyait à ce trou... *Comme si... Comme si...* Tel est le perpétuel procédé mental de M. Giraudoux... C'est le continuel coup de pouce qu'il donne à l'équilibre du réel, dont les balances aussitôt s'affolent, dansent à l'infini. C'est le *sforzando* qu'il ajoute à sa fantaisie déjà si osée. Il y a chez lui un côté parade de cirque qui enchante les amateurs de jeux difficiles. Il évolue sur la corde raide; aux exercices que nous attendons de sa virtuosité, à tout instant, il ajoute des raffinements imprévus, des attitudes inquiétantes et périlleuses qui se résolvent toujours par des stabilisations d'une élégance suprême. Est-ce vrai que ce pensionnat de petites

filles suivait les trottoirs nord-est? Oui. Est-ce vrai qu'il suivait en même temps les rues sud? C'est possible, mais... L'écart sud-ouest, nord-sud, nous fait bondir en pleine folie. Un grand éclat de rire, rassurant à force de comique, achève la parade sur le mot catacombes. C'est irrésistible...

⁂

Ces quelques notes prises en marge de l'œuvre d'un des écrivains les plus originaux de notre temps en donneront-elles une idée suffisante? Je n'ose me flatter de le penser. M. Jean Giraudoux n'est pas un auteur dont on puisse parler sans le trahir. J'ai eu parfois l'impression de dénouer une toile d'araignée avec des mains de bûcheron. Quoi qu'on explique et si loin qu'on pénètre, il y a en lui quelque chose d'insaisissable et de secret qui se dérobe avec ironie à toutes les prises. Certes, c'est un artiste des plus raffinés, des plus conscients, et dont tous les procédés sont évidents, évidents jusqu'aux « trucs ». L'intervention de l'intelligence, de la volonté, de la malice s'aperçoit à tout instant. Il se laisse prendre, à chaque tournant de la route, exprès semble-t-il, en flagrant délit de déformation du réel. Il s'amuse, il danse, il raille. Oui, tout cela est observable, est démontable. Mais le poète? qui le touchera, qui le démontera? Une atmosphère de poésie, d'une poésie charmante, subtile, rêveuse, chatoyante, enveloppe, baigne ces jeux brillants, ces acrobaties intellectuelles et leur donne un sens tout nouveau. Lorsque M. Giraudoux

parle de la nuit, du matin, de l'automne, de l'amour, du printemps, de la mélancolie, oh ! ce n'est jamais que pour une brève minute (nul art n'est moins insistant que le sien), mais c'est en des termes qu'il semble qu'on n'avait jamais employés, c'est en découvrant des analogies et des émotions qu'on avait peut-être observées, qui avaient, indirectement évoquées, nourri des phrases plus connues, mais qu'enfin l'on n'avait jamais dites, avec cette brusquerie, ce coup au cœur. Au fond, tout au fond de lui, il y a une sensibilité prodigieuse, cachée pudiquement mais qui ne peut pas pourtant se dissimuler toujours et qui anime en secret, avec de brèves fulgurations, cette œuvre élégante, raffinée, enfantine, toute brillante du plus pur sourire français.

EDMOND JALOUX

Dans la génération littéraire qui suivit immédiatement celle à laquelle appartient M. René Boylesve, M. Edmond Jaloux occupe une place prépondérante, non seulement par son apport personnel qui est considérable, mais encore par la compréhension fine et fervente qu'il en a toujours eue. L'œuvre de romancier à laquelle il s'est voué ne l'a jamais empêché de considérer d'un œil sympathique ce que ses camarades, de quelque âge qu'ils fussent d'ailleurs, produisaient de leur côté. Cette curiosité intellectuelle, impartiale à la fois et chaleureuse n'est pas un des traits les moins attachants de cette figure d'écrivain contemporain, une des plus variées, des plus complètes que nous connaissions.

Né à Marseille, d'une famille de vieille souche provençale, M. Edmond Jaloux eut une jeunesse des plus paisibles, mais d'autant plus riche au point de vue de la vie intérieure. Dès ses premières années, il manifesta un goût décidé pour la littérature, mais (et ceci est essentiel) pour la littérature envisagée non point ainsi qu'un jeu de l'esprit, une manière de délassement au-dessus

de la vie, mais au contraire comme l'activité essentielle, l'aboutissement suprême de la vie. Il ne considérait ce que lui apportait l'existence que comme la matière première, l'indispensable argile qu'il s'agissait de façonner aussitôt en œuvre d'art. Et, parallèlement, les ouvrages des autres lui apparaissaient les témoignages irrécusables, authentiques et définitifs de la vie, de la vie vécue ou rêvée par d'autres âmes. Je ne saurais trop insister sur cette particularité de sa psychologie; elle domine en effet toute sa carrière, elle en explique toutes les phases. Alors que la majorité des jeunes gens s'intéresse à la littérature comme à un amusement d'ordre supérieur après lequel il conviendra de s'adonner à l'ennui des choses sérieuses, M. Edmond Jaloux avait compris, en romancier-né qu'il était, qu'il s'agissait là de deux ordres d'idées inséparables, et la ferveur qu'il manifesta pour le symbolisme, puis pour le naturisme qui lui succéda immédiatement, fut en réalité une double manifestation de son amour de la vie, ainsi considérée d'abord comme sa transposition sur la portée du rêve et de la méditation, puis sous l'aspect d'une communion directe, ardente, un peu naïve avec ce que j'appellerais volontiers le panthéisme de la vie quotidienne.

En réalité, M. Jaloux ne subit aucune influence, car il était déjà indépendant. Mais il était trop jeune pour ne pas laisser se colorer tout au moins son style des nuances à la mode alors. Il s'amusa à écrire beaucoup de contes symbolistes, beaucoup de vers naturistes, et cela non sans talent certes. C'était en quelque sorte une

manière de rendre hommage à M. Henri de Régnier, dont il adorait *la Canne de jaspe* et *les Poèmes anciens et romanesques*, et à M. André Gide, dont *les Nourritures terrestres* apportaient alors à notre littérature une sorte de brise rafraîchissante et vivifiante. Mais il avait trop de goût pour limiter là ses admirations et *le Trésor des Humbles*, de M. Maeterlinck, *le Voyage de Shakespeare* de M. Léon Daudet, *le Mystère des Foules* de Paul Adam, *le Soleil des morts* de M. Camille Mauclair requéraient encore sa curiosité, sans compter qu'il ne voulait rien omettre d'auteurs plus anciens tels que le Bourget des *Essais de psychologie contemporaine* et du *Disciple*, et Zola, et Mallarmé, et tant d'autres. Son premier roman *l'Agonie de l'amour* reflète en quelque sorte toutes ces préoccupations, et quoique partout s'y décèle l'inexpérience de la jeunesse, on y trouve aussi partout les traces d'une prévision de la vie, à laquelle se devine le romancier de race.

M. Edmond Jaloux, qui adorait la lecture et ne cessait d'étudier, avait en effet le goût profond du roman. Je me souviens que, dès avant la vingtième année, alors qu'il n'avait encore rien publié, il édifiait déjà avec cette fougue de l'adolescence qui ne doute de rien, de vastes constructions analogues à celles de Péladan ou de Zola, où toute une société est passée en revue, avec ses héros synthétiques et symboliques et ses personnages d'exception, avec ses types et ses monstres. Certes ces constructions étaient abstraites, et un peu bien naïvement automatiques, les péripéties de ces livres trop géométriquement équilibrés. Mais on y discernait déjà quelque

chose de très précieux : le sens de la diversité des caractères. Il renonça d'ailleurs très vite à ces séries, lorsque l'inspiration *réelle* lui vint, animant des œuvres qu'il n'avait pas prévues, ou prévues de cette manière. Cette inspiration sourdait en lui des profondeurs de la sensibilité subconsciente et on peut dire qu'elle était sa sensibilité elle-même, sous les deux formes qu'elle n'a point cessé d'assumer depuis.

Au milieu d'une société de petits bourgeois balzaciens dont il était l'observateur implacable et dégoûté, il rêvait éperdûment d'un monde supérieur, d'un monde affranchi, du monde enchanté qu'ont évoqué les artistes les plus grands et les plus angéliques, de ce monde dont les portes nous sont ouvertes par Mozart et par Watteau, par Shelley et par Baudelaire, par Jean-Paul et par Henri Heine, par Shakespeare et par Musset. C'est là où il se réfugiait lorsque la vie lui avait fait ces blessures dont un homme mûr sourit mais qui donnent à la jeunesse l'écœurement du désespoir. Et alors il écrivait ses contes et ses poèmes en prose *(le Boudoir de Proserpine)*, ses romans décoratifs et à demi-féeriques comme *le Jeune Homme au masque*. Ces œuvres-là représentent une véritable évasion. Le réel n'y est accepté qu'à titre de matière brute, d'élément primitif, de ligne générale sur laquelle joue le chatoiement lumineux d'un immense désir, absolument comme les lointains de Fragonard et de Watteau se perdent dans une buée vermeille ou bleuâtre dont le reflet, ramené sur les premiers plans, les fait apparaître irréels et charmants comme des rêves.

Mais comme il était littérairement très consciencieux,

il ne se croyait pas en règle avec son devoir de romancier pour avoir ainsi nié la vie courante, et, parallèlement à ces livres éblouissants et doux, il en écrivit d'autres, d'une âpreté et d'une amertume profonde, où sont décrits, avec minutie, les milieux de la médiocrité, les petites âmes qui s'y agitent. *Les Sangsues*, *l'École des mariages* sont les résultats tangibles de cette inquiétude et de cette probité spirituelles. Ce sont des romans extrêmement bien composés et bien déduits, attestant une connaissance peu commune de la mentalité bourgeoise et des mœurs pour ainsi dire infimes de ces milieux. Les détails en sont admirablement choisis, l'intrigue s'y développe avec une certitude qui lui confère une sorte de caractère tragique, contrastant ironiquement avec ses dimensions misérables, et l'ironie du contemplateur s'y mêle suivant un dosage très subtil avec la sympathie émue de l'homme, attristé par tant de mesquinerie et de vice chez d'autres hommes, fraternels après tout. Pauvres histoires d'argent, conspirations sourdes, patiences infinies de la haine, de la rancune ou de l'avidité, petits drames de l'égoïsme, M. Edmond Jaloux les conta avec une telle maîtrise que si seulement il avait continué dans ce sens, sa réputation était faite de romancier réaliste, et il serait peut-être arrivé beaucoup plus vite à la célébrité. On ne manqua pas de lui conseiller, pour simplifier, de se cantonner dans un genre. Mais ce n'était point ce que poursuivait sa conscience d'artiste. Ce qu'il voulait, c'était ne désobéir à aucun des appels de sa sensibilité, c'est-à-dire composer alternativement des œuvres de rêve et des œuvres de

réalité, jusqu'à ce qu'il eût trouvé le moyen de concilier son double idéal dans une œuvre unique, d'une harmonie plus complexe et plus profonde. Et désormais ce sera là toute son histoire d'écrivain.

Mais avant de pousser plus loin cette étude, il me faut absolument parler d'un troisième aspect de l'activité littéraire de M. Edmond Jaloux, ce que j'appellerai son activité critique. J'ai dit qu'il adorait la lecture, et de fait il ne cessa point, quelles que fussent d'ailleurs les conditions de sa vie, de se cultiver, et dans tous les sens, et avec autant de méthode que d'acharnement. Curieux non seulement de notre littérature, mais de toutes les autres, il estimait que si rien n'est indigne de la curiosité d'un honnête homme, ceci est vrai à plus forte raison d'un homme qui fait profession de comprendre les âmes. Poèmes, romans, chronique, histoire, tout cela dès lors n'a point pour unique but d'orner l'esprit d'un humaniste ou d'un savant, mais d'enrichir et d'approfondir la conception qu'il se fait de l'homme, conception qui chez M. Jaloux était à la fois désespérée et tendre, d'un pathétique analogue par bien des côtés à celui par exemple que nous ont révélé les romans de Thomas Hardy.

En quelques années d'étude, il se rendit donc familières les littératures étrangères, actuelles et passées, les littératures c'est-à-dire les moments de la civilisation humaine qu'elles représentent et reflètent. La lecture de Tolstoï, de Tourgueniev et de Dostoievski lui fit comprendre l'âme russe; il devina l'esprit celtique en étudiant Shakespeare et les *Mabinogion;* Calderon et Lope

lui donnèrent la clef du caractère espagnol ; Jean-Paul, Heine, Sterne lui révélèrent tous les aspects de l'humorisme. Lorsque enfin il aborda la critique, il put le faire dans les meilleures conditions possible, c'est-à-dire riche d'une variété de connaissances insolite, et donc affranchi de la culture classique qui obnubile souvent et rend timides les esprits les plus clairs et les plus hardis. Il connaissait à fond aussi bien le Dante que Firdousi, la Ramayana que les haïkaïs, Dickens que Mallarmé, Cervantes que Gogol, Edgar Poe que Charlotte Brontë ; et tout cela nourri, aéré, illimité si je puis dire par la peinture : passionnément étudiée dans les musées et les collections ; par la musique : écoutée d'une âme profonde et tous les jours, la musique de Chopin, de Mozart, et de Beethoven, de Franck et de Debussy, de Moussorgsky et des primitifs italiens, et des virginalistes anglais. Nous retrouverons, dans les poèmes en prose du *Boudoir de Proserpine*, mainte impression picturale, mainte suggestion musicale dont l'origine aura été, travaillée ensuite par des années de méditation, une touche de Watteau, une note de Chopin. Mais, dès aujourd'hui, nous pouvons dire qu'une culture aussi étendue et aussi variée a permis à M. Jaloux de faire une critique large et fervente, érudite sans pédanterie, intelligente et sensible, la seule qui devrait compter. Les revues et les périodiques accueillirent parfois — pas assez souvent à notre gré — ses études. Celles qu'il consacra à M. Pierre Loti, à Sterne, à La Rochefoucauld, à Jane Austen, à Alexis Tolstoï, par exemple, sont des monographies d'autant meilleures que le personnage étudié n'est point envisagé seul mais

en fonction de son époque, soit qu'il s'y oppose comme un Baudelaire, soit qu'il en épouse les passions et les rêves comme une M^me^ de Staël.

Mais cette étude constante, malgré l'importance qu'il lui accorda, ne fut jamais chez lui livresque, ni exclusive; elle se référait pour lui toujours à la vie même, dont elle était pour ainsi dire la mise au point, la justification à travers les siècles et l'espace par de grands hommes, suprêmes témoins de l'aventure humaine. Elle eut pour résultat essentiel et précieux de lui donner une vue d'ensemble plus précise sur son œuvre à venir, elle l'aida puissamment à concilier ses deux idéaux. Cette conciliation était déjà, si je puis dire, réalisée dans son style. Car si l'évolution du psychologue a été très complète, le styliste, lui, n'a guère changé. Dès ses premiers livres, M. Jaloux écrivait une phrase harmonieuse et solide : très cadencée et très classique dans son déroulement, riche en oppositions et en incidentes; mais aussi très nourrie au point de vue verbal, précise et nette comme l'est volontiers la phrase moderne. La période est décorative et se prête merveilleusement aux impressions suggérées par le poète, tandis que les éléments primitifs dont elle est constituée, les mots sont d'un réaliste. Et comme, dans les deux sortes d'œuvres, le style est identique, on peut dire qu'il sauve les premières, par sa précision, du vague et de l'abstrait; les secondes, par son ampleur élégante, de la vulgarité.

Avec *le Reste est silence*, nous arrivons d'ailleurs à une fusion déjà plus intime des qualités de notre romancier. Il suffisait, n'est-ce pas? de mettre dans un

roman très simple, très familier, un certain accent personnel, une certaine noblesse de points de vue, une généralité humaine en un mot que ne comportaient point *l'École des Mariages* et *les Sangsues*. C'est ce que M. Jaloux a parfaitement réussi dans cette histoire infiniment amère, où un homme mûr raconte un drame qui s'est passé dans sa famille à l'époque où il était un petit garçon, et en s'abstenant de tout commentaire d'homme. Les choses sont dites, avec une simplicité toute nue, telles qu'elles apparurent, à la fois plausibles et absurdes, incompréhensibles et quotidiennes, à l'enfant qui en fut témoin. Et le lecteur éprouve jusqu'à l'angoisse une impression pleine de mystère, une émotion faite de deux souffrances : celle de l'enfant obscurément atteint dans l'harmonie de sa petite vie, celle de l'homme jugeant des passions et des aventures d'hommes. L'intervention du romancier est discrète et comme sous-jacente, son émotion ne vibre pas dans les phrases, mais dans les blancs qui sont entre les phrases. Il a su créer une atmosphère à ce petit drame affreux et le livre est un chef-d'œuvre. Et comme si l'on en avait deviné la portée dans l'ensemble de la production de l'auteur, le jury de *la Vie heureuse* lui donna son prix annuel (1909).

Après ce livre entièrement objectif, M. Jaloux en publia un autre, celui-là complètement subjectif et d'un lyrisme éperdu, *le Boudoir de Proserpine*. C'est une suite de contes galants, mythologiques, mystérieux et romanesques, entremêlés de poèmes en prose d'une forme adorable et parfaite et qui révéleraient un tem-

pérament poétique de premier ordre, si nous n'avions déjà la preuve qu'une sensibilité aussi ardente et aussi délicate est toujours et nécessairement l'indice du don de poésie. Qu'importe au reste la forme ? M. Jaloux, s'il n'a pas voulu les publier, par je ne sais quel scrupule excessif, a du moins écrit des *Stances* tout à fait curieuses et belles ; mais le poème en prose a de suffisantes lettres de noblesse depuis Baudelaire pour qu'on lui confie les plus authentiques lyrismes. Ceux de M. Jaloux, ici s'épandent en rythmes larges et puissants, en véritables ondes émotives, qui viennent déferler devant le lecteur, venues des lointains les plus indistincts du cœur. L'amour, le désespoir, le regret de la jeunesse, la sympathie pour toutes les formes de la beauté, la communion avec les saisons, la nostalgie des grandes époques passées, le souvenir mystérieux des dieux, des fées, des esprits, tout cela est évoqué dans ces pages mélancoliques et harmonieuses, les plus belles peut-être qu'ait écrites l'auteur du *Jeune homme au masque* et où s'avoue une douleur désespérée. Ce *Boudoir de Proserpine*, il est vraiment la chambre funèbre et somptueuse où se retire, pour ses méditations les plus tristes, la reine du sombre royaume, du domaine intérieur. Ce n'est pas une confession proprement dite, car, même dans la pire angoisse, l'auteur reste distant et réservé, et cependant son âme même ici se réfugie. Elles évoquent, ces pages souveraines, une sorte de creuset où seraient venus se déposer, pour y brûler d'un feu définitivement destructeur, tous les secrets d'une âme ardente, que le reste de l'œuvre n'avait pu délivrer, et auprès duquel,

offusqués par l'insupportable chaleur, nous serions comme confondus devant ce qu'il faut de souffrance pour faire un artiste, un maître des formes de la vie.

Puis l'apaisement se fait, la douleur se résorbe, toute cette agitation intérieure se contracte en une matière encore plus dense et plus riche, où le romancier puisera pour une œuvre plus sereine. La carrière est ouverte, cette fois tout à fait nette et désencombrée : il n'y a plus qu'à la parcourir.

Et voici *l'Incertaine*, et voici *Fumées dans la campagne*. Parues presque coup sur coup, ces deux œuvres sont chacune comme le type d'un genre. *L'Incertaine* commence une série de livres décoratifs et féeriques, où l'auteur se laissera complètement aller aux suggestions du démon charmant de la fantaisie. Et *Fumées dans la campagne* inaugure une suite de livres profondément humains, mais où les données étroites et timides des *Sangsues* et de *l'École des mariages* s'élargissent jusqu'à une ampleur inattendue et deviennent de profonds sujets humains.

On ne raconte pas *l'Incertaine*, on la lit. Cette aventure charmante, subtile et tressée comme un vaudeville, légère comme une pièce de Marivaux, fantasque comme une comédie de Musset, se déroulant dans un décor de petite ville vieillotte, finie, usée, comme il n'y en a nulle part que dans les souvenirs, met en scène des êtres qu'une alchimie mystérieuse semble avoir dépouillés de leur nocivité. Ce ne sont plus précisément des hommes et des femmes, mais des marionnettes imitant la vie des hommes et des femmes, juste assez pour nous

retenir au bord des larmes, sur une émotion philosophique. C'est un chef-d'œuvre, et qui serait impossible si l'auteur n'avait pas été si souvent et si profondément touché par les pirouettes de la comédie italienne, par la musique de clavecin, par la poésie de Musset, par les imbroglios délicieux de Jean-Paul, par les féeries de Gozzi, par l'ironie de Sterne et de Heine. Oui, tout cela compose autour de *l'Incertaine* comme une atmosphère, nettement perceptible et respirable. Et si jamais la mode venait d'écrire, pour de pareils romans, des préludes en musique, je me verrais volontiers introduit dans cette œuvre délicate par un compositeur du temps de Lulli ou de Couperin, visité un instant par le génie de Mozart.

Quant à *Fumées dans la campagne*, je ne veux point le raconter non plus, parce qu'on trahit toujours de telles œuvres en les traitant ainsi. J'en dirai seulement que c'est une histoire des plus sombres et des plus pathétiques, où apparaît dans toute son horreur l'irresponsabilité des fautes humaines. Parce qu'il a cru, par un mensonge véniel, sauver une situation familiale trop tendue, Raymond voit retomber, et presque aussitôt, sur lui une pluie de désastres. Les caractères ont une rigueur de fatalité et rien d'autre qu'eux-mêmes ne génère ce drame antique, où nulle circonstance extérieure n'intervient. Du conflit de cet égoïste léger, de cette coquette, de cette femme au grand cœur tenace, de ce sentimental trop faible, naît une catastrophe aussi rigoureusement déduite que celle d'une tragédie, encore qu'elle se déroule dans un décor délicieux, et décrit avec complaisance. J'ai parlé tout à l'heure d'une analogie entre

M. Jaloux et Thomas Hardy : elle est plus exacte que jamais. L'auteur de *Fumées dans la campagne* n'avait point quarante ans quand il a écrit ce livre amer et robuste, d'une maîtrise, d'une autorité rares. C'est qu'il connaît à fond l'amertume de vivre, l'ironie affreuse de la répercussion des responsabilités. Son indulgence a quelque chose d'implacable, qui est proprement la sérénité.

Avoir réussi presque en même temps deux œuvres aussi diverses et aussi parfaites dans leur diversité classe leur auteur parmi les écrivains de qui nous pouvons espérer le plus bel avenir; ils sont rares, en effet, les romanciers, à qui la dure école de la vie a tout appris sans avoir pu tarir en eux la source de fraîcheur, d'ingénuité et d'images vives qui fait les vrais poètes.

TABLE DES MATIÈRES

MASQUES DE JADIS ET DE NAGUÈRES

Pages

Rêverie sur un rêveur 3
Le véritable Stendhal 11
Un Molière en miniature 17
Rémy de Gourmont 35
Émile Verhaeren 71
Victor Ségalen et l'esprit de la Chine 89

PAR LE VASTE MONDE

La Poésie mystique persane 115
Cervantès en France 121
Góngora 131
Edgar Poe critique 145
Le lyrisme de Walt Whitman 153
Enrique Rodó vu d'ici ou la Pensée de l'Amérique latine 159
Les *Reliquias* de Jose García Calderón. 167

ESSAI SUR UN GRAND POÈTE FRANÇAIS

I. — O.-W Milosz : l'œuvre et l'homme 175
II. — Commentaire d'*Adramandoni*. 220

COMMENTAIRES A MI-VOIX

Paul Valéry 231
Jean Giraudoux. 239
Edmond Jaloux. 259

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 3336-2-21. — (Encre Lorilleux).

JUN 2 7 1972

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
2625
I58P3

Miomandre, Francis de
Le pavillon du
mandarin